



٨٦

محمود أمين العالم

◆ سبعون عاماً من النضال والإبداع ◆

خرجت من نيتشه إلى ماركس لتغيير الواقع

◆ ابن رشد: التأويل لمصلحة البشر ◆

الإبداع الإفريقي

أكتوبر ١٩٩٢

تحت السيف

مصمم للطيران



أهلاً بك في معنا

كرم ضيافة .. وخدمة متميزة
مع أحدث جيل من الطائرات.



مجلة الشقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوى

أدب وفن

السنة التاسعة/ أكتوبر ١٩٩٢/ العدد ٨٦



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية مهداة

من الفنانة والشاعرة:

ميسون صقر

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناء على فكرة الفنان :

محيى الدين اللباد)

مراجعة الصف: مصطفى عباده

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

صلاح عابدين

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد رومي



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحالى ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣.٦/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهالي: ٤١٢-٣٩٠٠/ فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالي مجلة أدب ونقد.

المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها

فنى هذا العدد

متقابلة.....محمد عفيفى مطر	* أول الكتابة.....المحرر ٥
٨٦	
- الإقامة فى دلتا اليتيم...محمد يوسف ٩٠	* ملف: محمود أمين العالم:
- الولوج خارج الجسد.....عماد غزالى ٩٣	سبعون عاما من النضال والابداع
- سوسة.....أحمد عبد الحميد ٩٥	
الديوان الصغير:	
نص «فصل المقال فيما بين الحكمة	- حوار معه: خرجت من نيتشه إلى ماركس من
والشريعة من اتصال» للفيلسوف	أجل تغيير الواقع (د. أمينة زشيد، فريدة
الاسلامى: ابن رشد	النقاش، حلى سالم)..... ١٠
	- مقاله: الفلاكة والمفلوكون فى «ذات» صنع
	الله ابراهيم..... ٣٢
	- قصيدة لم تكتب بعد (نص لم ينشر للعالم)
 ٤٢
الحياة الثقافية	- بيليجرافيا أعمال العالم..... ٤٤
	* كتاب خطرون: الابداع الأفريقى والسيف
- التجريب: الحرية مفتاح	على العنق.. منية سمارة ومحمد الظاهر ٤٦
المستقبل.....فريدة النقاش ١١٤	* عرفان الى محمد روميش:
- مهرجان التجريب: المسرح بين المركزية	- الشلال والكماشة (قصة) محمد روميش ٥٥
والمركز.....وليد الخشاب ١١٦	- روميش: الحلم لسه بكره
- مهرجان الاسكندرية: سينما آيلةعبد الرحمن أبو عوف ٦٥
للسقوط.....د. جورج أنسى ١١٩	- روميش يدخل برج
- بيكيت سفيه ومجنون.....	المحاق.....سعد القرش ٦٨
.....نبيل فرج ١٢٣	
- كاسيت: لم الشمل.....	
.....أحمد أبو زيد ١٢٤	
- تواصل.....(التحرير) ١٣٠	نصوص
- إصدارات جديدة..... ١٣٩	* قصص: الكابوس.....فتحي نصيب ٧٢
- توصيات المؤتمر السابع لأدباء مصر فى	- كائنات غامضة.....
الأقاليم..... ١٤٠محمد عبد السلام العمرى ٧٥
- وثيقة: دفاعا عن الهوية الوطنية... (عبد	- فى ليلة مطر.....هالة اليدرى ٨١
الرحمن منيف وفيصل دراج وآخرون) .. ١٤٢	- الرجل ذو البعد الواحد.....
* كلام مشفقين: الاميرة سارة تحتفل بثمانيةعبد المنعم فتحي ٨٣
الهلال.....صلاح عيسى ١٤٤	* قصائد:- طقوس

أول الكتابة

العربي «بن رشد» (١١٢٦-١١٩٨) قاضى قرطبه» الذى بلغت الفلسفة العربية الاسلامية مع إنجازاته الكبيرة قمة نشاطها وحيويتها إذ بلورت ميولها العقلانية الواقعية، فتخلصت عنده نهائيا من النزعة الصوفية، وجرى حسم الصراع التاريخي الطويل فى الفلسفة الاسلامية بين المعرفة الإيمانية والمعرفة العقلية وقد أخضع ابن رشد «الأولى للأخيرة بشجاعة وذكاء، وكان رجل فكر وحماسة حين رفض التسلط والاستبداد ودافع عن الحرية الإنسانية واحترام المرأة التى رأى بإمكانية تفوقها على الرجل لو توفرت الشروط العادلة وهو القائل إن معيار تقدم أى مجتمع بشرى هو وضع المرأة ومكانتها فيه.

حاول «ابن رشد» بقدر ما توفرت له فى العصر الوسيط من إمكانيات ومعارف وكشوف وثقافة أن يفسر المادة تفسيراً فيزيائياً مطورا أرسطو قائلًا: إن المادة تشكل ذاتها، وتوجد الكائنات الحية بواسطة الحرارة، فإذا زالت الحرارة زالت الكائنات وهى الفكرة التى أنتقلت للفيلسوف الإيطالى «بيتر بومبارتارى» الذى أعدمته السلطات بسبب كونه «رشديا» وكانت قد نشأت فى أوروبا عدة مدارس فلسفية على أساس مناصرة الفلسفة الرشدية

«نحن لا نملك يا إنسانيات دليلا سوى العقل» هكذا يقول «رفيق» لحبيبته وابنة عمه فى قصة المبدع الراحل «محمد روميش» «الشلال والكماشة وأشياء أخرى سخيفة، التى ننشرها فى هذا العدد ونحن لا ننشرها فحسب تحية لدوره فى تطوير مجلتنا وتطوير القصة القصيرة المصرية، وإنما لنقدم لكم أيضا لونا من الكتابة تتزاوج فيها التلقائية والإبداع والاجتهاد والثقافة والموقف الواعى من صراعات الواقع فى سبيكة فريدة غنية بالإيحاءات والدلالات باعثة على البهجة ومتعة التأمل العقلى فى آن واحد حيث يترك الأدب باب الفلسفة مقدما إسهامه الخاص على خلفية من التاريخ والأسطورة ليكون متعة تدمر.

العقل هو دليلنا إذن لكنه العقل الذى يتغذى على الهوى الجارف والخيال الجامح الذى يؤتى أثره المتجدد فينا حين ينهض على أساس صلب من الحقيقة فيبلغ الكثافة الموحية التى يصدق عليها «إنه كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة كما يقول النفرى.

العقل ومصلحة الناس فى التقدم للأمام تلك هى الأسس التى ينهض عليها النص الذى اخترناه فى عددنا هذا ديوانا صغيرا للفيلسوف

الجماهير العريضة بتفسيرها للدين حسب مصلحتها هي - أى الطبقات المسيطرة - وقد كانت آخر شهادة قدمها الحكام فى هذا السياق هى استعانتهم بشيخ الأزهر لتبرير العدوان على حقوق الفلاحين الفقراء وتغيير قانون العلاقة بين المالك والمستأجر لصالح الأغنياء، وتحث لافتة الشرعية الدينية وبما يجعل الجماهير طائفة خاضعة مستسلمة لمصيرها المأساوى.

وبالإضافة للإفقار المادى المتزايد مع عنف الاستغلال الطبقي، يروج الحاكمون للثقافة التجارية وهى وجه آخر للفكر الدينى المتزمت، ويخلقون هوس الإستهلاك ويطمسون روح النقد والمعارضة للنظام القمعى الاستغلالي بما يؤدى لنفس النتيجة أى التثوث والإستسلام للمصير المأساوى والإنزلاق نحو عدمية شاملة.

ولهذا كله كانت سيرة الحكام المستبدين عبر العصور مع الفكر الحر، والوعى الناقد سيرة ملطخة بدماء الضحايا الأبطال من المفكرين والشعراء الأحرار.

فى هذا العدة أيضا نقدم احتفالنا بواحد من أبرز هؤلاء المفكرين الأحرار الذى بلغ السبعين من عمره - أمد اله فى عمره - هو «محمود أمين العالم» الناقد والمناضل الماركسى الذى وضع بصمته الخاصة فى تأسيس وتأسيس المنهج الجديد فى النقد الأدبى منطلقا من الماركسية-اللينينية منهجا ونظرية لتغيير العالم مستوعبا كل التراث الفنى بالإشتراكية العلمية، متعرضا، دفاعا عن فكره واختياره وموقعه لكل ألوان السجن والتعذيب والتشريد ليعود بعد كل تجربة عسف ليوصل نشاطه وبحشه الدائب عن

أو معاداتها، ولأن السلطات المستبدة فى زمانه خافت من تأثير أفكاره الحرة الناقدة الداعية للعقل التى توقظ الناس من السبات فقد حتمت عليه بالنفى وأحرقت كتبه، وهو الذى أحدثت إسهاماته الفلسفية الانعطافة الرئيسية فى فكر أوروبا فى العصر الوسيط خروجاً من اللاصوت ومن الظلام للنهضة.

لماذا ابن رشد؟

هذا سؤال مشروع وإجابتنا البسيطة عليه أن ما يجرى إحياءه الآن فى الأوساط الثقافية المتزمنة دينيا والمهرة موضوعيا عن قوى التأخر والتبعية ليس إلا ذلك الجانب الرجعى الجامد المعادى للعقل فى الثقافة والفلسفة العربية الإسلامية. بينما يتواطأ الذين يخشون من انتشار الفكر الحر العقلانى بين الجماهير لإخفاء الإسهام العقلانى النقدي للفلاسفة المسلمين وقد كان «ابن رشد» إمامهم بلا منازع.

كذلك فإن تجربة خروج أوروبا من عصورها المظلمة مستعينة بفكر وإبداع الفلاسفة والعلماء العرب هى الرد البليغ على هؤلاء القائلين «بالغزو الثقافى» الداعين لإغلاق الأبواب فى وجه التقدم الفكرى والعلمى الهائل الذى يحدث فى العالم من حولنا بدعوى الحفاظ على نقاء مزعوم، وخصوصية قومية هى فى نظريهم حلو ذلك التفسير الرجعى المحدود للنصوص الدينية، بينما الخصوصية القومية الحقة هى إبداع متصل بالذات القومية وفعاليتها الحقة وهى ممسكة بزمام مصيرها . وحقيقة الأمر هى أن الطبقات المسيطرة الخاضعة للأجنى سواء كانت فى الحكم أو خارج الحكم تتكاتف فيما بينها لتشويه وعى



الحقيقة .

أستاذة الأدب والناقدة الماركسية الدكتورة
أمينة رشيد عضو مجلس مستشاري «أدب
ونقد» وواحدة من أعلام الجيل الثالث من نقاد
المنهج الجديد الذين يشبتون في الممارسة أن
الماركسية ليست نظرية مغلقة كما يقول
خصومها متحاملين بل إنها مفتوحة وقابلة
دائما وأبدا للاعتناء والإمتلاء بكل ما يقدمه
العلم الحديث من اكتشافات وإضافات في
شتى فروع المعرفة، وهي قابلة لذلك بحكم
المادية الجدلية التاريخية كأساس لها .. والتي
عجزت كافة المناهج الجديدة عن تجاهل
انحيازاتها المعرفية الضخمة حتى وهي تنقدها
أو تعاديهها ..

كذلك خرج محمد عفيفي مطر من تحت
التعذيب أقوى مما كان وأحد بصيرة وبصرا
،وأشد تصميمًا ،يحظى بالاحترام والتقدير
العاليين ،ويفضح بمجرد وجوده بيننا هؤلاء
المثقفين المزيفين الذين إرتضوا أن يكونوا في
السابق أبواقا لنظام «صدام حسين» وعملوا في
بلاطه ،وعندما تعرض لمحنة الهجوم الدولي

وفى نفس العدد يخلصنا الشاعر الكبير
محمد عفيفي مطر بقصيدته الجديدة التي بدأ
كتابتها تحت التعذيب في مبنى مباحث أمن
الدولة وتغلقت صورها ورؤاها من قلب الألم
حيث كان الشاعر .. مثبت الرسغين في الأفلاك
يتلقى عقابه على موقفه الصريح المناوئ
للتحالف الدولي الذي أخذ يدمر العراق بعد
غزوه للكويت «والطقوس» المتقابلة مشقة
بخبرة جديدة كلية في شعر محمد عفيفي مطر
تحتاج قراءة نقدية صميقة ومتأملة لأنها أكبر
كثيرا من صرخة احتجاج وألم.

إن تضحيات الأحرار وعذاباتهم دفاعا عن
اختيارهم لا تذهب هباء منثورا تذروه الرياح
،بل يتبقى من قلب الخبرة والإضافة الفكرية
والفنية التي نضجت في الألم قيم عليا ومثل
شريفة يترى على هديها تلاميذ جدد وتأتي
أجيال تواصل تمهيد الطريق الذي يتطابق مع
الهدف ولا يخونه وإنه لمعنى كبير أن تشهد
مجاور اللقاء المطول مع «محمود أمين العالم»

أنفاس البشر والوقوة الشعراء في «مالاوي» هؤلاء الذين تخشش السلطات من كلماتهم...

أما وثيقة هذا العدد فهي دعوة للمثقفين كي يؤسسوا معاً تجمعهم دفاعاً عن الهوية الوطنية يطلقها عدد من المثقفين العرب على رأسهم الروائي السعودي «عبد الرحمن منيف» صاحب النص الغد «مدن الملح» والناقد الفلسطيني فيصل دراج، والباحث الاقتصادي العراقي عصام الحفاجي ونحن إذ ننشرها نأمل أن نتلقى إسهامكم بشأن تطويرها بحيث تتحول كلماتنا لفعالية حقة وقد كانت هذه الدعوة موضوع نقاش مطول بين عدد كبير من المبدعين العرب في عمان على هامش مهرجان جرش للثقافة والفنون في أغسطس الماضي، وكان الجميع يتطلعون إلى ما سوف يقوله المثقفون المصريون أصحاب الخبرة الأولى في مواجهة الهجوم الأمبريالي الصهيوني الرجعي على المنطقة بحكم أن حكومة مصر هي أول من فتح الباب للاعتراف بالدولة الصهيونية وإقامة علاقات معها تحت شعار التطبيع وكان ما حدث في الماضي من رفض للاغتصاب والعدوان كان شيئاً غير طبيعي..

هكذا تجدون أن هذا العدد يدعونا بمادته وأسئلته لإنجاز مهمات كثيرة لابد أن نكون قادرين عليها وجددير بشرف الوقوف في صف القوى التي ترى العدوان عدواناً والزيف زيفاً والظلم ظلماً وتواصل السير على طريق التقدم بالرغم من الكيوت والانهيارات.

المحرر

عليه بعد جريمة غزوه للكويت كانوا أشد حماساً للتحالف الدولي باسم ديمقراطية لم يكونوا على ما يبدو قد سمعوا عن انتهاكها بصورة مشينة على أيدي صدام حسين ونظام حكمه، كانوا كأنما اكتشفوا صدام حسين في هذه اللحظة فقط.

ولكن لن يصح أبداً إلا الصحيح إن موقف الاختيار الحر الشريف يبقى ساطعاً وينكشف السقوط في السقوط، وموقف الاختيار الوطني الحر الشريف هو موقف الناقد والمناضل الماركسي، وموقف الشاعر القومي التقدمي.

ويغتنى موضوع العسف والملاحقة بالباب الجديد الذي نستحدثه ونأمل أن نقدمه لكم كل ثلاثة أعداد بعنوان هو «كتاب خطرون» وقد أعدناه لنا خصيصاً الكاتبان الفلسطينيان الصديقان «منية سمارة» و«محمد الظاهر» يتاهان فيه قضايا المصادرات والرقابة الأدبية في كافة أرجاء العالم التي تسجلها مجلة نشأت خصيصاً في لندن باسم «ملف الرقابة» ويكشف لنا ملف هذا العدد عن مالاوي الدولة الإفريقية المنكوبة شأن بلدان كثيرة بالاستبداد عن طريقة مبتكرة لجأت إليها السلطات لشراء المثقفين وترويضهم حين اختارت بعض من كانوا كتاباً نشطين في ورشة الأدباء التي يعرض الملف لنشاطها ليعملوا في الرقابة.. حتى أصبحت حياة المبدعين سجناً بلا جدران، وعبودية بلا قيود إذ يسود بينهم منع التجول الذاتي، والحصار الذاتي والناس مدفونون وهم أحياء، وهي كلها صور ومفردات وتراكيب شعرية تحمل لنا ثقل هذا العالم الخائف الذي يحصى فيه القسيس

ملف

محمود أمين العالم:

سبعون عاما من النضال والابداع



حوار واسع مع العالم: د. أمينة وشيد، فريحة النقاش، حلمى سالم
الملاحة والمفلوكون فى «قات» صنع الله إبراهيم: محمود أمين العالم
قصيدته لم تكن بعد: محمود أمين العالم
ببلوجرافيا أعمال العالم

هكذا نحدث محمود أمين العالم:

خرجت من نيتشه إلى ماركس لتغيير الواقع

حاوره: د. أمينة رشيد، فريدة النقاش، حلمى سالم

عامة. لأننا فى حاجة إلى هذا النوع من الجسارة الفكرية والسياسية والثقافية للهمات القادمة. محمود أمين العالم : بداية أنا أشكر «أدب وثقافة» على هذا اللقاء، بصرف النظر عن المناسبة، فحياتنا مناسبات دائمة تستدعى الحوار وتبادل وجهات النظر، التى تعمق دورنا فى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى بلادنا. وأظن أنه لن يكون حواراً معي بقدر مأسوف يكون حواراً مع جيلى وجيلكم بصورة شاملة، ليس من معانيه التحية لشخص بقدر ما أن من معانيه الأساسية مواجهة المشاكل والقضايا الجادة التى تجابهنا فى هذه المرحلة الحاسمة والصعبة.

مثالى حتى العظم

د. أمينة رشيد: لنبدأ بالسؤال عن: اختيارك للماركسية، متى؟ ولماذا؟

فريدة النقاش : يشرف مجلة وأدب وثقافة - بهيئة تحريرها ومستشاريها - أن تجرى هذا اللقاء مع المفكر والمناضل الصديق الأستاذ محمود أمين العالم. وتعتذر المجلة عن تأخرها فى إجراء هذا اللقاء، إذ كان من المفترض أن يهدى هذا الملف إلى الأستاذ العالم فى عيد ميلاده السبعين فى فبراير الماضى.

ونحن حين تجرى هذا اللقاء إنما نصبر عن اعزازنا وامتناننا للأستاذ محمود للدور المتعدد الإضافات الذى قام ويقوم به فى حياتنا الثقافية والفكرية منذ الأربعينات حتى هذه اللحظة. ونتمنى له دوام الصحة وطول العمر ليظل إضافة دائمة فى حياتنا، خاصة فى ظل الأزمة العميقة التى تمر بها الأمة العربية وحركة التحرر فى العالم والثورة الاشتراكية بصفة

محمود أمين العالم : ربما أكون قد رددت على هذا السؤال في مقدمة كتاب عزيز على هو «الفلسفة المصادفة». وهو كتاب لم يأخذ حظه من الاهتمام، في رأيي.

أنا بدأت بحثي للماجستير عن قضية كانت تشغلني تماما في ذلك الوقت، وما تزال تشكل المنحنى الفكري الأساسي في حياتي، هي قضية «الضرورة». ماضي الضرورة؟ وقد بدأت بالفعل أحدد بداية مشروع كبير عن مفهوم الضرورة في العلوم الطبيعية وفي العلوم الإنسانية. وكنت أتحرّك في البداية بوجهة نظر مثالية بحثية. كنت في ذلك الوقت إننا مخلصا للفلسفة الميتافيزيقية المثالية، وكان عندي كل غام ما أسميه الهياج الهيجلي. ابن مخلص لنييتشه منذ المدرسة الثانوية وبرجسوني حتى العظم. وتلك قصة طويلة.

فريدة النقاش : لعلك تحكي لنا بعضا من هذه القصة؟

محمود أمين العالم : كنت في المدرسة الثانوية، وكان لي أستاذ عزيز على وأسمه دانييل. وما أكثر ما بحثت عنه بعد ذلك في فرنسا أثناء إقامتي أو زيارتي. أبحث عن هذا الوجه الغامض المجهول الذي مازال محفورا في نفسي. لقد قدم لي الأستاذ دانييل في ذلك الوقت نييتشه. وكانت مصادفة. أن أخي الغالي محمد شوقي أمين - الذي توفي من فترة قريبة - كان صاحب مكتبة عامرة، بها جميع مجلدات «الرسالة» القديمة. ووقعت على ترجمة فيليكس فارس لكتاب «هكذا تكلم زرادشت» لنييتشه. وعشت فيه وعشقتة عشقا لحد له كفلسفة وكشعر. التقيت، إذن، بنييتشه بشكل مبكر. واعتبرت نييتشه شاعرا وفيلسوبا قد اختلف مع رؤيته الاجتماعية

للعالم، التي أراها ميتافيزيقية وأناقشها لكنني كنت أرى فيه نهضا إنسانيا، والعجيب أنني أحببت فاجتز مع نييتشه على ما بينهما من خلاف.

وقد ترجمت لنييتشه أغانيه حينما مات. وكنت في الثانوي. له أغنية جميلة وهم يأخذونه إلى مستشفى المجانين في المرحلة الأخيرة من حياته.

تعلقت بنييتشه، وعندما عرفت أن أول كتب عبد الرحمن بدوي كان عن نييتشه، كان ذلك من الدوافع الأساسية لدخولي قسم الفلسفة.

فريدة النقاش: وهل معرفتك بعبد الرحمن بدوي هي التي أدخلتك إلى الوجودية؟

محمود أمين العالم: كان ذلك في الحقيقة قبل معرفتي بعبد الرحمن بدوي؛ ففي تلك الفترة كنت مثاليا للغاية. وكنت كالمتصوف. فقد وقع في يدي مبكرا الكتاب العظيم لماسينيون عن الحلاج، إذ وجدته في مكتبة أخي فجننت به. وكنت أكتب شعرا. وقد تأثرت بقصيدته الجميلة «اقتلونني يا ثقاتي، إن في قتلي حياتي» ولي قصيدة محاكاة لها. وهكذا استغرقني التصوف، نييتشه، بداية الفلسفة المثالية. بل بداية مشروع لتغيير العالم. ومازال عندي هذا المشروع في بعض مذكراتي الأولى. وبالطبع تغيير العالم هذا كان على أساس روجي وباطني ووجداني.

وهكذا دخلت قسم الفلسفة. على الرغم من أن أخي شوقي كان حريصا على أن أدخل قسم اللغة العربية. وخضت معركة لكي أدخل قسم الفلسفة. أخي شوقي كان عضوا في مجمع اللغة العربية، ومكتبته لها الفضل الكبير في

حياتي.

ضرورة المعرفة ومعرفة الضرورة

فريدة النقاش: فى تلك الفترة اشتغلت مع مصطفى زيود ومصطفى سريفي فى جمعية علم النفس التكاملى. نرجو أن تحدثنا طويلا عن هذه الفترة؟

محمود أمين العالم: تعنينى مع أستاذنا الكبير يوسف مراد؟ هذا هو أستاذنا العظيم. أنا دخلت كلية الآداب بحكاية. فأنا من أسرة فقيرة، ولذا كان من الصعب بعد الثانوية أن أتفرغ للجامعة. فاشتغلت موظفا بوزارة المعارف العمومية: كاتب توريدات بالثروجية. وكان ذلك عام ١٩٣٩-١٩٤٠، ودخلت الجامعة فى نفس الوقت. وصرت فى علاقة طيبة مع الأساتذة وخاصة مع يوسف مراد. لأننى كنت قد نقلت إلى الجامعة مستشولا إداريا. وكان يوسف مراد أيامها قد بدأ يؤسس معمل علم النفس، فصرت أنا الأداة لشراء احتياجات المعمل من بذكر ومتاهة للفيران إلى غير ذلك. وصرت بمساعدته أعيش فى المكتبة بعد انتهائها وقت الوظيفة. كان أكثر شخص اختلفت معه حينما دخلت قسم الفلسفة هو الشخص الذى دخلت من أجله القسم، وهو عبد الرحمن بدوى رغم أننى كنت مليشا بالتجربة الوجودية الالهيجلية النيتشوية. كانت شخصية عبد الرحمن بدوى صعبة. كان ذا طبيعة نيتشوية استعلائية، مثل أخلاق السادة وأخلاق العبيد عند نيتشه. فى السنة الرابعة أقيمت محاضرة. ما تزال عندى نسختها القديمة اسمها «اللامعقول فى الطبيعة والفن» كنت أقول فيها أن الحقيقة

الوحيدة الحية فى العالم هى اللامعقول. وفى خلال ذلك بدأت أحضر الماجستير، اخترت الماجستير عن فكرة الضرورة فى الفيزياء. حتى أؤكد أن أساس الضرورة فى الفيزياء ذاتى وليس موضوعيا وكنت متأثرا بكتب أخرى خارج الميتافيزيقا الفلسفية. وكنت على وشك الانتهاء بعد شغل فيها حوالى ثلاث سنوات، وفى هذه المرحلة كنت أبحث فى القرن التاسع عشر، وأريد أن أستكمله بالفلاسفة الآخرين فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا. حينئذ وجدت كتابا اسمه «المادية والنقد التجريبي» لفلاذيمير ايليتش لينين. قلت أراه لكى أكمل مراجعته، وقرأت هذا الكتاب، وإذا به يحدث لى التحول الكامل. وبدلا من أن أقدم البحث كاملا بعد أشهر تأجل حوالى ثلاث سنوات أخرى. تغير البحث من نظرية المصادفة فى الفيزياء المعاصرة إلى نظرية المصادفة الموضوعية. وبدأت أحضر بعض الدروس فى كلية العلوم وأصبحت أدافع عن الأساس الموضوعى للمصادفة، واكتشف الأساس العلمى الموضوعى لكل شئ: فى العلم والسياسة والمجتمع والأدب، كذلك أنضمت للحركة الشيوعية فى ذلك الحين.

كنت أسخر من الماركسيين

فريدة النقاش: أى أنك بدأت

الماركسية من الليتينية؟

محمود أمين العالم: نعم ولكنى أود أن أقول أنه بالرغم من مثاليتى الشديدة فى تلك الفترات، إلا إننى كنت مندمجا اندماجا كاملا فى الحركة الوطنية الديمقراطية، وكنت أسخر من الماركسيين وأذكر جلسات عديدة مع أمين عز الدين - وكان صديقا عزيزا وما يزال - كنا نسخر منهم، وكنت أختلف مع بعض

كلية الحقوق.

وخرجت إلي الشارع أدرس فرنساوى
والجليزى ولا تبني وأدرس المنطق، ثم لا أعرف
كسيف عملت محررافى
«روزاليوسف»، وبدأت حيايتى
الصحفية، وانفطعت الرسالة، وأذكر أننى الطالب
الوحيد الذى فصل من الدكتوراه، فلم أستطع
أن أواصل الرسالة. أما خطة الرسالة نفسها، فقد
استمرت فى حياتى كلها، وأنا أزعم أن رسالة
المجستير وبحث الدكتوراه الذى لم يكتمل هو
الأساس المعرفى لوجهة نظرى فى الحياة وفى
النقد الأدبى وفى السياسة وفى سائر
المجالات، لأننى دخلت النقد الأدبى من باب
الفلسفة وهذه قصة أخرى. بدأت أهتم بجانب
واحد من جوانب رسالتى المجهضة
وهو: الضرورة فى العلوم الإنسانية، فبدأت
انشغل بالنقد الأدبى وأكتب فيه، ورغم أننى
كان لى شغل فى النقد سابقا قليلا لكن كان
يغلب عليه الطابع الفلسفى، فأذكر أننى سنة
١٩٤٧/٤٦ كتبت أول مقالة لى فى مجلة
المقتطف ثم بعد ذلك فى مجلة «علم النفس
التكاملى» التى أسسها الأستاذ الجليل يوسف
مراد.

فريدة النقاش: هل يمكن أن نتوقف
مرة ثانية عند جمعية علم النفس
التكاملى؟

محمود أمين العالم: كنت عضوا فى
هذه الجمعية، ويهمنى أن أذكر أننا كنا فيها
نؤسس لمنهجية جديدة، ربما كانت جسرا بين
مثاليتى وماركسيتى، لأن يوسف مراد كان
يقدم لنا منهجا تكامليا بالغ الروعة، وهو يقوم
على نقطة منهجية عند هيجل وهى «الحركة
اللولبية» وكانت تقوم دراستنا فى علم النفس

الماركسيين فى الجامعة، لأنهم كانوا فى ذلك
الوقت يسميرون بعض الأفكار ذات الطابع
الأخلاقي، التى لم أكن أتقبلها وأنا ابن الحارة
المصرية الشعبية وابن البيئة الدينية أتقيت فى
سنوات الجامعة الأولى مع لويس عوض، كان
عوض يقدم لى المادية بشكل ملتبس، وصرت
ممزقا بين لويس عوض من ناحية وبين عبد
الرحمن بدوى من ناحية ثانية، وبدوى عمليا
يعطينى نموذجاً للمثالية التى أحبها غير
ولكن بشكل غير إنسانى!

المهم: عشت التجربة الوجودية والتجربة
المثالية بعمق حياتى حقيقى، سواء فى جانبها
الغريب المتمثل فى نيتشه وهيجل وبرجسون
، أو فى جانبها التراثى الصوفى.

فريدة النقاش: لم تعرف سارتر
، إذن، فى تلك التجربة؟

محمود أمين العالم: عرفته فيما بعد
عن طريق عبد الرحمن بدوى، ولكنى حين
عرفته كنت قد تحولت إلى الماركسية، وأنهيت
رسالتى للمجستير باتجاه التأكيد على أن
العلم قائم على أساس موضوعى وأن المصادفة
هى تركيب من ضرورات، وحينما انتهيت منها
انتقلت نقلة خطيرة نحو، «الضرورة فى العلوم
الإنسانية» علم النفس وعلم الاجتماع وعلم
الاقتصاد وعلم الجبال، وكنا صرنا فى
١٩٥٤، وقد عينت مدرسا مساعدا فى قسم
الفلسفة، وأذكر أننى صححت امتحانات
العام، وبعد التصحيح جاء القرار الشهير الخاص
بنفصل ١٣٥ أستاذا جامعا من الجامعة، كنت من
بينهم أنا ولويس عوض، فى كلية
الآداب وعبد العظيم أنيس فى كلية
العلوم، وعبد الرازق حسن فى كلية
الاقتصاد، وعبد المنعم الشرقاوى فى

على ثلاثة أبعاد وليس على بعد واحد هذه الأبعاد الثلاثة هي الأساس البيولوجي، الأساس السيكولوجي، والأساس السوسبيولوجي. هل يمكن أن نضع صيغة منهجية واحدة لهذه الأبعاد الثلاثة، وبالتالي أردنا أن نقيم علاقة بين منهجين: منهج علم النفس التوبولوجي الجشطالتي، مع علم النفس التكويني الفرويدي. كيف نجتمع بين المكاني والزمني وبين الرأسى والأفقى؟

اشتغلنا في هذا الاتجاه، وفي كتاب يوسف مراد اجتهد رافع في هذا السبيل، وفي اعتقادي كان هذا هو الجسر الذي أوصلني وأوصل مصطفى سوف (وكان تلميذا مخلصا ليوسف مراد) إلى الماركسية في ذلك الوقت، أذكر أنه كان لي مقال هام في مجلة علم النفس ٥٠-١٩٥١، أقول فيه: ألا يمكن أن ندرس «الفوم» الشعري على أساس رياضي؟ وقلت أن هناك صيغة رياضية يمكن أن نستخدمها في دراسة الفوم الشعري هي: الدالة القضائية، والدالة القضائية في الرياضة هي المعلوم والممكن، أي الثابت والإمكانية المتكررة. إذن هل بين الثابت والإمكانية يمكن أن ندرس الشكل الشعري؟ كما كان لي مقال هام في نفس المجلة عن «الأسس النفسية للإبداع الفني».

تحديد حركة النهر

أريد أن أقول أنه حتى عندما تركت الجامعة وضاع حلم عمري في أن أكمل مشروع الضرورة في العلوم الإنسانية، استمرت الضرورة في مجال النقد: ما هي الضرورة التي تجعل الجميل جميلا؟

فريدة النقاش: كيف أجهت على هذا السؤال؟

محمود أمين العالم: حاولت أن أكتشف ما يسمى القانون الداخلي في العمل الفني، والماركسية ساعدتني مساعدة كبيرة رغم أنني كانت عندي هذه الخلفية التي تتطلع إلى اكتشاف ما هو ضروري. الماركسية عرفتني قانون الضرورة في المجتمع، وبالتالي إمكانية اكتشاف الضرورة في الإبداع البشري أيضا. هل الضرورة كامنة في داخل العمل الفني؟ هذا ما قلته في مقالتي، عن الضرورة في الشعر. كان هذا عام ١٩٤٧. هذا الذي نهاجم بأننا لا نلتفت إليه عبر عنه المرء في مراحل المبكرة، تكشف أن العمل الفني كائن حي له كيانه المستقل المتميز، ولكن تميزه لا يعني انفصاله عن تاريخيته ولا عن واقعه وأتذكر أن أولى المعارك التي خضتها مبكرا في «روزاليوسف» كانت مع مصطفى محمود تكلمت عن حركة النهر، وأن كل عمل أدبي ينبغي أن أحدد فيه حركة النهر الرئيسية، واتجاهها، وطبيعتها، وهكذا بدأت رؤيتي النقدية تتشكل في الأصل من الزاوية الفلسفية، أي البحث عن الضرورة، والتي ما تزال تشغلني في حركتها وتاريخيتها وصراعتها حتى اليوم والتي تمثل في تحديد العلاقة الضرورية داخل الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي والواقع التعبيري.

ومن الكتابات المبكرة التي أدخلتنا إلى بلورة أكثر لهذه الرؤى المعركة التي بدأت عام ١٩٥٤ بيننا - أنا و.عبد العظيم أنيس- وبين د. طه حسين، والتي سجلها كتاب «في الثقافة المصرية»، والتي كانت النقطة التي تجلّى فيها الوضوح النظري. كان طه حسين يتحدث عن الأدب باعتباره ألفاظا ومعاني، ونحن قلنا أن الأدب صياغة ومضمون، وربما استخدمنا

إلى شتراوس والبنوية الانثروبولوجية عنده، والبنوية الاجتماعية عند جولدمان، والبنوية النفسية عند موران.

فى ذلك الوقت بدأت تتفتح بشكل أدق الأفكار الاجرائية الداخلية داخل النص، التى كنا نمارسها من قبل بشكل بسيط.

فى هذه المقالات أشرت إلى أننى لا أعتبر جولدمان ناقدا، بل اعتبره عالم اجتماع فى الأدب، كما انتقدت البنوية نقدا شديدا، ولكنى قلت كذلك أنها نظرية مفيدة، ينبغى أن نتينها ونستوعبها، ولكن نتجاوزها إلى القيسة والدلالة فى الإطارين التاريخي والاجتماعي. ولذا فإننى أزعم أننى وإن كنت قد بدأت النقد الأدبي برؤية فلسفية تبحث عن الضرورة فى الفن والفكر والمجتمع والعلم، ثم فرضت على الصحافة أن أهتم بالجمال الأدبي، إلا أننى خلال الممارسة التطبيقية استطعت أن أطور بعض المفاهيم النظرية، وإن لم أعن العناية الكافية بالجانب التطبيقى.

الأشكال بنت الواقع

فريدة النقاش : هل تعطينا أمثلة لبعض هذه المفاهيم النظرية التى طورتها أو ساهمت فى تطويرها؟

محمود أمين العالم : أذكر مثلا المقالة التى كان لرجاء النقاش الفضل فى دفعي إلى كتابتها، وكانت أكبر مقالة كتبها فى ذلك الوقت (١٩٥٦)، لمجلة الآداب، عن الشعر العربى الحديث، وفيها تابعت الشعر العربى الحديث من أواخر القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٥٦. فى محاولة لتحسس تطور الرؤية

بشكل مبكر فكرة «البنية» وأن الشكل فى الأدب ليس إطارا خارجيا ولكنه بنية تعبر عن حركية داخلية فى قلب العمل الفنى، وتحول موضوعه إلى مضمون، وبالتالي فهى عملية ديناميكية داخلية، لكنى أظن- وقد ذكرت هذا فى مقدمة الطبعة الجديدة من كتاب «فى الثقافة المصرية»- أن رؤيتى النظرية-كباحث فى الاستمولوجيا أساسا- كانت أقوى من قدرتى على التطبيق الاجرائى. كنا آنذاك فى لحظة عاصفة من المعارك الوطنية، وكانت هذه المعارك الأدبية ذات طابع سياسى، تتعلق بالقضية الوطنية فى ذلك الوقت. كنا ضد الثورة فى أحداث ١٩٥٤، ضد ضرب السنهورى، وضد العمال الذين كانوا يسيرون فى الشارع يهتفون: «تسقط الحرية» ولهذا غلب على مساجلاتنا الجانب الايديولوجي، حتى طغى أحيانا على أية محاولة لاكتشاف جماليات النص الأدبي.

هناك، إلى جانب ذلك، عدم معرفتنا -فى ذلك الوقت- بالوسائل الإجرائية، وهو ما كان يفتقر إليه العالم كله، فلم تكن الوسائل الاجرائية التطبيقية قد ظهرت بهذه الوفرة التى ظهرت بها فيما بعد. كلام لوكاتش-مثلا-عن الرواية فى ذلك الوقت لم يكن يخرج عن أنه كلام فى الدلالة العامة أكثر من تحليله الداخلى للبنية الداخلية وهو التحليل الذى تكشف مع الستينات.

وقد كتبت فى منتصف الستينات سلسلة من المقالات حول «البحث عن أوربا» وكان ليفى شتراوس قد أخرج بعض أعماله، وصدرت المقالات فيما بعد فى كتاب «البحث عن أوربا». فى هذه المقالات (١٩٦٦) تكلمت عما أسميته فى ذلك الوقت «الهيكلي» وأشارت فيها.

يتلاقح فيه الأمران، إلى التعبير الحوارى إلى جانب التعبير الحكائى، أو التعبير التجريدى وما إلى ذلك. لكن الآليات الداخلية لم تتكشف بجلاء فعلا إلا بعد ذلك مع المدرسة الهيكلية، أو البنوية، التى حاولت أن امتص منها دون أن تقتصنى. أستفيد منها بقدر، مع محاولة تجاوزهها إلى الأشياء الثلاثة التى أحرص دائما على حضورها فى رؤيتى النقدية : علاقة العمل الأدبى بقرائه، علاقة العمل الأدبى بمناصره الداخلية، علاقة العمل الأدبى بواقعه التاريخى والاجتماعى.

بين الشعر والفلسفة والسياسة
 د. أمينة رشيد : نريد أن نرجع بك ثانية إلى اللحظة التى حصل فيها اقتحام للحياة السياسية والنضالية من قبل فكر كان مشغولا بقضية فلسفية هى قضية الضرورة والمصادفة، لنسأل :

بين هذين الطريقين : طريق تعميق مشكلة الضرورة والمصادفة، (رغم أنك أفهمتنا بوضوح كيف أن القضية بقيت فى حياتك، وانتقلت من فكر نظرى فلسفى إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلم الجمال، من ناحية)، وطريق النضال السياسى من ناحية ثانية : كيف وفقت بين هذين الطريقين؟ هل حصل تناقض، أم تكامل، أم موازاة؟

وإذا رجعت إلى تلك اللحظة، هل تختار نفس الاختيار؟

محمود أمين العالم : أنت تلمسين جرحا فى حياتى. أنا ممزق بين ثلاثة أشياء،

الشعرية، من أواخر القرن التاسع عشر عند البارودى إلى مدرسة الديوان إلى أبولو إلى الشعر الحديث. أتابع مايسمى الآن «الحساسية الشعرية»، التى هى رؤية الشاعر للواقع، وربطه بالمجتمع. وأذكر منها شيئا نقدنى عليه إبراهيم فتحى، وهو شعر الهاوذى وبعض كتابات العلماء والأدباء فى عصره حيث ربطت بين بعض الأشكال الشعرية وبعض عناصر أو ملامح الواقع الاجتماعى الذى كان سائدا آنذاك، إبراهيم فتحى رأى أن هذا ربط ميكانيكى. أريد أن أقول أننى بدأت أكتشف آليات الضرورة، لكننى لم أكن مستطيعا أن أكتشف الضرورة فى داخل العمل الأدبى، بقدر ما كنت أكتشفها بين العمل الأدبى وتاريخه وواقعه. وإن حاولت البحث عن تطورات بعض الدلالات داخل العمل الفنى.

لقد وقفت فى هذا المقال وقفة أحببت فيها كثيرا مدرسة «أبوللو»، وأبى شادى خاصة، الذى رأيت فيه إخلاصا شديدا من حيث القيمة الإنسانية، وشغافية بالغة فى تعبيره عن تجاربه الداخلية. وفيها عاجلت العلاقة بين الفكر ومايسمى الإحساس أو الشعور، فميزت بين مدرسة أحمد شوقى والمدرسة التالية له، من خلال اكتشاف أن شوقى - بكل جمالياته - كان يطفى عليه الجانب العقلانى أو الفكرى، بينما يرتبط الفكر أو المعنى عند المدرسة التالية له بترجمة حسية أو خيالية (مفرقة أحيانا كما عند محمود حسن إسماعيل).

الخلاصة أننى لم أكن أستطيع أن أكتشف الأبنية الدقيقة التى تكشفتها بعد ذلك فى داخل العمل الفنى، بقدر ما كنت أتلمس القيم الجمالية العامة : التحول من التعبير النظرى أو الفكرى إلى التعبير الملموس الحسى أو الذى

وما أزال بمزقا : الشعر والفلسفة، والعمل
السياسى. بدأت شاعرا، وتوقع الكثيرون منى
أن أكون الشاعر. صلاح عبد الصبور كان
يتمنى أن أستمر. كنت أعيش شعرا وأكل
شعرا وأشرب شعرا وأفكر وأحب شعرا. وما زال
الشعر فى حياتى. وفى نفس الوقت ارتبط
بالفكر النظرى ارتباطا عميقا. ثم الجانب
السياسى. فأنا محرق بين الجانب الشعرى،
والجانب النظرى المجرد، وبين العمل السياسى
اليومى.

أحيانا أجد فى الفلسفة شعرا وسياسة -
ومقدمة «فلسفة المصادفة» تكاد تكون
شعرا. وأحيانا أجد فى الشعر فلسفة وسياسة.
وأحيانا أجد فى السياسة شعرا وفلسفة.
وكثيرا مارغيت أن أكون شاعرا فحسب. وفى
بعض الأحيان أجد فى الفكر كل شئ. لهذا
مات الشعر عندى، وآخر ما كتبت كان فى
السبعينات. وقد توقفت فترة قبل السبعينات.
ولكن دائما هناك أنصاف أبيات وأرباع أبيات
تدور فى رأسى وأسجلها مرة ولا أسجلها
مرات. ومعظم شعري لم أنشره. فما زال عندى
أضعه فى أدراجى. فعندى مثلا ملحمة طويلة
عن التاريخ الحى للإنسان. بدأت برسالة إلى الله

«يارب ياخالقى للنار والعدم
وخالق الشيخ للجنات والنعم
طرقت بابك ياربى وقد أثمت كفى،
كما بعث فى سوق الضلال دمي»
ثم أحكى تاريخ الإنسانية، منذ بداية
الوجود، والعصر الأركى، ثم التاريخ التطورى
للإنسان، ولى قصيدة أخرى طويلة فيها رؤية
رمزية شاملة عن العالم، نشرت جزءا واحدا
منها فى مجلة «الأديب» بعنوان «فى

المقهى». كتبتها سنة ١٩٤٨. عبرت فيها
عن أزمى تجاه هذا الواقع السائد آنذاك أذكر
منها:

«وكنتا نلعب الشطرنج بعد العصر فى
المقهى
ونعلم أنها الشطرنج، لامبكى، ولاملهى
ولكن غاية حمقاء، بغضى نعوها، عنها
سيئيف يدفع الصخرة، هل
يدفعها، سلها
وكان الناس من حولى يرون محبى
أمتا

أجل أمتا لهم لا لى، لهم أمتا ولى
ضعفا
يقئ على سماواتى ويفرش بهجتى
حزنا

ألم أهرج إلى الشطرنج بعد العصر
فى المقهى
فلم أرغب ولم أرهب ولم أثمت ولم
أشهى

ولكنى رأيت الناس، هذى الأعين
البلها
والجزء الثانى فيها كان بعنوان «دوون
كهشوت فى موعظة الجبل» عن الحرية
والحب والجمال.

الشعر كان حياتى، لكن فى نفس الوقت
كان هناك الفكر النظرى، منذ كنت صغيرا. أنا
تلميذ مدرسة التحاسين، فأنا من حى الدرب
الأحمر (لست أنا الذى جعله أحمر بالطيح).
حينما كنت فى الثالثة الابتدائية فصلت من
المدرسة لأنه لم يكن لدى أسرته نقود. والذى
أنقذنى - وأنقذ الكثيرين - كان الملك فؤاد. كان
مريضا وشغى من مرضه، فأعطى لكل الأوائى
مجانبة، فعدت. فى هذا العام كنت الأول فى

الطور». ثم أذكر المعركة الشهيرة التي مات فيها الشهيد عبد الحكم الجراحي «رفعنا العلم، يا عبد الحكم». وشهد آخر نسيبت اسمه الآن.

وفي المدرسة الثانوية كنت ضد معاهدة ١٩٣٦. المدرسة كلها كانت وقديّة. وتحولت

المدرسة إلى محاصرة لنا، أنا وبعض زملائي المعارضين، الذين كان من بينهم أمين صفوت أخو جلال كشل، وهو محام الآن. وهرينا ناظر المدرسة بالحيلة. ورحت أنا وأمين صفوت نلث على الأحزاب. ذهبتنا للأحرار الدستوريين فطرنا الرجل الذي استقبلنا، ثم إلى الحزب الوطني (أو بقايا الحزب الوطني). شبان يقولون : نحن نريد أن نعمل حزبا جديدا تسميه «الحزب الهازي». لماذا؟ أسوة باسم «الحزب النازي». ثم التقينا مع حزب «مصر الفتاة». وتركناهم. ثم إذا بي أنا ومجموعة من الفتيان نكون جمعية سرية اسمها «المجد القروى». كل ما ذكره من عملها ولاحتتها أننا قررنا أن نوزع شايها وجاتوها فى كل اجتماع

فى ٤٦، حينما بدأت لجنة الطلبة والعمال، كنت فى داخلها، لكنى كنت مختلفا مع الماركسيين. قسم الفلسفة رشع عباس أحمد (المذيع العظيم وصديق عمري). وبالمنااسبة : كل التجربة الوجودية والصوفية التى حكيت لكم عنها كانت مع عباس أحمد، ثم مع بدر الديب. أذكر له ليلة تصوفا فيها حتى تصورنا أننا «فئتنا» من الحائط. اخترقناها اختراقا حقيقيا فعليا. فقد شطحنا واستغرقنا حالة الوجد الصوفى حتى اخترقنا الحائط. ولم نفق من لحظة «الانجذاب» الفذة هذه إلا فى الرابعة أو الخامسة صباحا، حينما ذهبتنا إلى صديق لعباس فى شبرا، فوجدناه قد غير

مسابقة لا أذكرها، فأهدوتى جائزة هى كتابان، مازالا فى قلبى، الأول : مكتشفات العلم الحديث لصروف. والثانى : رحلة أحمد حسنين فى واحة الجفوب. وقد أثر فى هذان الكتابان تأثيرا بالغا.

ومن منزلى - فى الدرب الأحمر - كانت خطوات قليلة تجعلنى فى كتب خانة باب الخلق. فأذهب إليها منذ الصغر، «بالشباب» أحيانا. وأذكر فى هذه السن المبكرة أننى غامرت فى قراءة كتاب انجليزى عن حب الحياة فى الطبيعة. ومع تطورى فى الثانوية وقعت على الرسالة «هكذا تكلم زرادشت».

وهناك عامل آخر أود تسجيله هنا وأنا بصدد المؤثرات التى حببت إلى الفكر النظرى والتأمل العقلى والفكرى. هو أخى أحمد الذى توفى حينما كنت فى المعتقل بالواحاح. أخ عزيز، بل أعز الإخوة. كان ضريرا. وأخذ عالمية الشريعة. وأنا الذى أتلهو مباشرة. فكنت منذ سن السابعة أملكه ليكتب هو على طريقة «اليسريل». وهكذا قرأت - له - كل التراث العربى والإسلامى، من بلاغة وحديث وأصول فقه. بعضها كنت أفهمه وبعضها لا أفهمه. وأحمد كان عضوا فى الجمعية الشرعية، فكان كل جمعة يذهب للصلاة، وأنا معاه. وعنده درس فانا معاه. وهكذا : مكتبة أخى شوقى من ناحية، وشغل أحمد من ناحية، شكلا مناخا فكريا عظيما لى.

يستقط هور، ابن الطور

أما السياسة، فقد بدأت هى الأخرى مبكرة جدا، من أيام الابتدائية. أخذت الابتدائية سنة ٣٥. ومازلت أذكر خروجنا فى مظاهرات فى ذلك الوقت ضد وزارة زيوار. فى ٣٦ خرجنا فى المظاهرات التى تقول «يستقط هور، ابن

سكنه، وخرج علينا الساكن الجديد بالمسدد وأطلق النار، ففلقنا شطحات وجودية وصوفية باهرة.

نعود إلى أن قسم الفلسفة رشح عباس أحمد ليمثلنا في اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة.

فريدة النقاش : هل كان لكم آنذاك اسم أو تنظيم؟

محمود أمين العالم : أبدا، كنا نفعل ذلك كأصدقاء. أنا كنت صديق الحركة الماركسية، إذ كنت صديقا لعبد الخالق محجوب، والتيجاني الطيب. أعرف الماركسيين، وأقابلهم

من الإسقاط إلى المساندة
حملى سالم: ماذا كانت أوجه

الخلال، آنذاك، بينك وبين الماركسيين؟
محمود أمين العالم : أذكر أنني قابلت في ذلك الوقت كمال عبد الحليم، وظل يقتنعني بأن الشعر لابد أن يعبر عن القضايا الاجتماعية وأنا أؤكد له أن الشعر شعر. حوار طويل معه. كنت أقول أن فنية الشعر وشعريته تأتي بتلقائية بدون غرض معين يقصده الشاعر.

اشتركت في انتخابات لجنة العمال والطلبة كشاب وطني ديمقراطي، غير ماركسي. وعاصرت كل تجربة لطيفة الزهات، فكنا نجتمع معها عند لويس عوض وأنا غير ماركسي، بل وطني ديمقراطي، ودخلت في معركة مع الأخوان المسلمين، من المنطلق الوطني الديمقراطي. متمزق بين عبد الرحمن بدوي وبين لويس عوض، غير مقتنع بلويس عوض لأنه يقول إنه ماركسي بينما هو ينتقد المادية التاريخية والجدلية ويقرأ علينا «سيرة حسن مفتاح رواية

العنقاء» التي يدين فيها الشيوعيين. وعبد الرحمن بدوي نراه غير وجودي يصدر كتابا وجوديا غير وجودي لأنه ملئ بالمقولات المجردة العقلية، لكن في قلب الحركة الوطنية الديمقراطية. أشارك يوما وقد نجحنا عباس أحمد، بعد أن خضنا انتخابات حاسمة في مواجهة الإخوان المسلمين الذين كانوا يواجهوننا بالعصى والمطاوي. لكن اقتناعي بالفكر الماركسي كان شيئا بعيدا. كان لدى العداء للإستعمار، الشعور الوطني، الإحساس بالفقر، وغير ذلك. لكن الماركسية اللينينية التي يقول بها هؤلاء الشباب حولي كانت بعيدة عني. إلى أن لوي رقبتي لينين في كتابه كما ذكرت، يعني أنا أصبحت ماركسيامن الزاوية الثقافية فقط للأسف. وأعترف بذلك. لكن هذا البعد الثقافي لم يكن اعتباطا ولكنه كان على أرضية الحركة الوطنية أساسا، فلو لم أكن مرتبطا بالحركة الوطنية الديمقراطية لما كنت ماركسيا، ذلك أني وجدت الماركسية تسليح وطنيتي، وهذا ما قلته في المحكمة بعد ذلك، ومن ذلك اليوم دخلت في المعترك السياسي، وغير نادم على ذلك، رغم أن هذا المعترك حرمني من أجمل حلم في حياتي، وهو المشروع الفلسفي، كما حرمني من الشعر، نحن جيل غريب. كنا نكتب شعرا، ونشتغل فلسفة ونشتغل سياسة، وغارس عملا يوميا، وأنا في داخل الحركة الشيوعية يشرفني أن أقول أنني أشرت مع **شهدي عطية** في تحقيق أول وحدة كبيرة في مصر بين حوالى تسع تنظيمات شيوعية (الحزب الموحد)، في ١٩٥٤، ١٩٥٥. وللا فصلت من الجامعة. أي أنني من زاوية نظر السلطة كنت استهأهل الفصل. وعقدنا عام ١٩٥٦ مؤقرا سريا ندشن

رسالتى، واشتغل فى روز اليوسف، وبأيتنى الشاعر السودانى جيلى عيد الرحمن يعطينى منشورا، ويأخذ منى نقودا لدعم أصحاب المنشور وتبرعات للحزب، وأنا كاتب هذا المنشور أصلا. لهذا أقول أننا جيل غريب، متشعب الانشغال والمهام والترجيحات ولهذا فإن هذا الشعب لم يساعدا على أن تخصص أكثر فى مجال عينه، نتعمقه، ونعمق رؤيتنا ودراستنا، ومعرفتنا الموضوعية لكثير من الجوانب وخاصة أننا كنا نتحرك كل هذه التحركات تحت رقابة عديدة دقيقة، وقهر بوليسى عنيف، كثيرا ما كان يخترقنا، فأغلب الضربات التى نالتنا كانت تتم عن طريق اختراقنا من الداخل، وخاصة فى لحظات الوحدة، التى تدخل فيها عناصر من هنا ومن هناك.

لست نادما على هذه المرحلة، خسارة كبيرة، صادفت لحظات حميمة مع رفاق، وفتات اجتماعية لم أكن لألتقى بها، وخاصة مع العمال والفلاحين. ومازلت أتفلس رائحة تلك الأجواء العمالية التى كنا نذهب إليها مع المناضل الصديق العزيز فوزى جرجس، فى شبرا الخيمة وبولاق. وكان فخرا كبيرا لى أن ألتقى بشعبان حافظ (الاستبداد العظيم للحزب الشيوعى المصرى، وكان معى فى نواة الحزب). حيث كنا نلتقى بالاسكندرية، وكم تعرضنا أنا وهو لأهوال، لأننى كنت أنقل إليه مطبوعات. عشت مع ناس من ذهب.

وعشت، لا شك، لحظات صعبة (نتيجة الصراعات والتناقضات الداخلية العديدة) كانت ترهق شاعريتى ومثاليتى الداخلية. لحظات خطر. لحظات ممتعة. لحظات فكرية، التقت فيها جميعا الفلسفة والشعر والسياسة

فيه التغيير فى الموقف من عبد الناصر. أذكر من هذه التنظيمات التى توحدت: النجم الأحمر، نواة الحزب الشيوعى، حدثو، وغيرها، وكان من «حسن الحظ» أن القيادات الكبيرة آنذاك كانت فى السجن تتناقض مع بعضها البعض.

لقد لعبت أنا وشهدى عطية دورا هاما فى هذا التوحيد. لم يكن لى تاريخ صراعى مع أحد، ولذا نجحنا فى هذا التجميع واستطعنا - فى ذلك المؤتمر الحاشد - أن نغير الشعار من إسقاط الدكتاتورية إلى ما يسمى الآن «المساندة النقدية» وأصدرنا بياناً طيباً فى تأييد ونقد عبد الناصر، لكن البيان أجهض بشكل مؤسف. اتفقتنا على الخطوط فى البيان: مساندة هذا الرجل الذى يقف ضد الاستعمار ومع العدل الاجتماعى، وضد الملكية. وقبل صياغة البيان كان واحد منا - لاداع - لذكر اسمه - يريد أن ينصرف، فاتفقتنا على أن يمرره عليه أحدنا فى منزله بعد أن نصوغه وقبل أن يطبع. صغنا البيان، أنا وشهدى، كخلاصة للحوارات، ومررناه على الزميل، قرأ البيان كله ووافق عليه، ولكنه أضاف سطرا واحدا فقط يقول فى نهاية البيان: وهذا هو الطريق لإسقاط الدكتاتورية العسكرية أو أرسله إلى المطبعة، وطبع، وهكذا ساهم هذا الزميل فى تخريب هذا المؤتمر الذى كان من المفروض أن يكون نقطة للتفسير السياسى

ناس من ذهب

د. أمينة رشيد: ماذا كانت مسئولياتك المحددة فى ذلك الوقت؟ محمود أمين العالم: كنت مسئولاً تنظيمياً عن الصعيد، وأكتب شعرا، وأحضر

والعمل.. أحيانا كان يحدث ذلك التمزق. كنت سعيدا-مثلا- أن أختار سنة ١٩٥٨ (٧ يناير ١٩٥٨) رئيسا للجنة المركزية للاجتماع الأول الذي توحد فيه كل الشيوعيين، لأننى لعبت دورا كبيرا فى الانتقال من الحزب الموحد إلى الحزب المتحد إلى الحزب الشيوعى المصرى، الذى أنفك للأسف بعد ستة أشهر من هذا الاجتماع مرة ثانية!

لقد خرجت من الحزب نتيجة لفصل بعض قادتها مجموعة، كنت أنا معها فكريا، لكننى لم أخرج معها لأننى كنت من الناحية التنظيمية «حنبليا».

كان القضية هى الموقف من عبد الناصر، مجموعة تقول إن التناقض الرئيسى ليس بين عبد الناصر والاستعمار، بل هو بين عبد الناصر والشعب، ومجموعة ثانية (التي كنت أرى أن معها الحق) تقول إن التناقض الرئيسى مازال بين عبد الناصر والشعب من ناحية وبين الاستعمار من ناحية ثانية، حتى وإن كان هناك تناقض ثانوى بين عبد الناصر والشعب.

وكان من أصعب اللحظات على بعد هذا الانقسام، أن يتصل بى مجلس قيادة الثورة باعتبارى ممثل الحزب الشيوعى (أحد ثلاثة من: القيادة الدائمة)، لكى يناقشونى فى قضية حل الحزب!

السيادات-عن طريق يوسف إدريس-يرسل لى، والتقى به فى القصة التى يعرفها البعض الآن، وينتهى بنا الحوار إلى أن أقول له: لن نحل الحزب، ويمكن أن ندخل «الاتحاد القومى» كحزب شيوعى، لكنه رفض، وكان حوارا حادا عنيقا.

الدهش أننى حينما عدت إلى مجموعتى (التي أنا مختلف معها ولكن لم أنسلخ عنها

تنظيميا) وحكى لهم ما حدث، إذا بزميل كبير منهم يقول: إن هذا الاستدعاء وهذا الحوار الذى تم يدل على أن عبد الناصر محتاج إلينا، وعلى أن التناقض الرئيسى هو فعلا بين عبد الناصر والطبقة العاملة، ويريد أن يأخذنا لكى يزيغ هذا الصراع، وأنا أتوقع أنه بعد أيام سيدعوننا لى نحل الحزب بل لى نشترك فى الوزارة!

طبعا ما حدث بعد قليل هو أننا دخلنا السجن لا الوزارة. وظللت مع المجموعة التى اختلفت معها وأنا فى السجن، حتى عام ١٩٦١، حينما أصدر عبد الناصر اجراءات التأميمية، التى وجدت أنها أكبر من برنامج الحزب الشيوعى. فقررت أن أترك حنبليتى التنظيمية وأنضم للمجموعة الأخرى!

حل الحزب جسارة فكرية

فريدة النقاش: بمناسبة حل الحزب،، قلتم فى حديث «للأهالى» منذ سنوات أن حل الحزب كان «عملا نضاليا» وقد أثار هذا التغيير جدلا طويلا. هل هذا صحيح، وماذا كنت تعنى؟

محمود أمين العالم: أنا لا أذكر أننى قلت هذا المعنى بالضبط، ولكن لو صحت هذه الواقعة، فإن المعنى الذى قصدته كان مختلفا، فالمعنى الذى مازال فى ذهنى حتى الآن هو أن حدثت، أقصد مجموعة الحزب الشيوعى الذى فصلوه (وكان منهم قيادات كبيرة: شهيدى، زكى مراد، محمد شطا، أحمد رفاعى) كانت مع اجراءات ١٩٦١. أنا شخصيا بدأت أفكر: ماذا يمثل عبد الناصر؟ هو قطعا لا يمثل الطبقة العاملة. لكن هذه الاجراءات هى فى مصلحة الطبقة العاملة. إذن: الطبقة

فى ذلك الوقت شعرنا أن هناك صراعاً فى السلطة، وأن السلطة بها قوى اشتراكية متقدمة متحالفة مع الاتحاد السوفيتي، ومشتبكة فى معارك حادة مع الاستعمار، ومنجزة إجراءات حاسمة طبقاً فى الداخل. وأن هذه القوى ينبغي أن نلتحم معها. هل فكرة الحزب الشورى جائزة؟ يجوز. ولكن أين الماركسية اللينينية؟ قلنا: نبعت لهم نقول: تندمج معكم ولكن على أساس الاشتراكية العلمية وإذا كان هناك رفض للاشتراكية العلمية أو تحسس منها فلتتكم عن صراع الطبقات وقيادة الطبقة العاملة والمنهج الجدلى والرؤية العلمية للحياة. إذن: مستعدون تندمج لو وافقوا على هذه المبادئ. التى هى الماركسية، والهدف هو إقامة بنية اشتراكية خالية من الاستغلال والظلم.

مؤتمر راء مؤتمراً، ومعارض فكرية طاحنة. بدءاً من القول بتأثير الطبقة العاملة العالمية حتى الاحساس بأن الإجراءات التأميمية كانت أكبر من برنامج الحزب الشيوعي، ماذا أفعل أنا المصري المنتمى للتقدم، والذي لا ينبغي أن يخضع لمسلمات أبدية. لابد من جراحة، ولذلك فكنت أقول دائماً أن هذا الإجراء، أقصد إجراء حل الحزب، حتى لو اتفقتنا على أنه كان إجراء خاطئاً - كان يعبر لا عن ضعف أو هزيمة أو ركافة أو خوف، بل كان تعبيراً عن جساسة فكرية. وربما كان هذا المعنى الذى قصدته.

قلنا إذن: تندمج لكن بشروط معينة، وهى المبادئ الماركسية العامة بدون تسميتها ماركسية لينينية، ونستمر فى تنمية الفكر الماركسي، والمهم أن نحمل المجموعة الصغيرة التى فى السلطة، وفى علاقتنا مع السلطة

العاملة العالمية صار لها تأثير فى بعض الإجراءات التى تتخذها القوى الوطنية الديمقراطية فى البلدان النامية. ومن ١٩٦١ حتى خروجنا فى ١٩٦٤ كنا فى «مؤتمرات» مستمرة داخل المعتقل حول الموقف من جمال عبد الناصر. حينما صدر «الميثاق»، حللناه، لم يكن لدينا وهم أن «الميثاق» اشتراكي. وكتبنا فكرة «المجموعة الاشتراكية» كتبها (بهيج نصار) وقلنا «مجموعة اشتراكية غير علمية فى السلطة» متأثرة بالواقع الموضوعى فى مواجهة الكثير من التحديات، مؤتمرات دائمة. تناقش تجربة كوبا - مثلاً - والاندماج بين الحزب الشيوعي وحركة كامترو. رغبتنا فى أن نفكر تفكيراً إبداعياً فى ضوء الظروف. فى ذلك الوقت أثير فى العالم كله أنه، فى البلاد النامية يستحسن تكوين ما يسمى بالحزب الشورى الذى يلعب فيه الماركسيون دوراً فعالاً. ففى مثل هذه البلاد يصعب تقبل فكرة الحزب «الشيوعي».

وجاء «الميثاق» ليدعم هذه الأفكار، وتكونت لجنة المائة التى كانت تريد إجهاض «الميثاق»، لنعرف أن هناك صراعاً شديداً ضد عبد الناصر داخل بنية السلطة، وأن عبد الناصر «استبعدنا جانباً» تقرير لجنة المائة

وبدأت الاتصالات بنا من الخارج. وأذكر أننى يوم قرارات التأميم كتبت رسالة لعبد الناصر، لم أطلب فيها الإفراج عنى بل قلت له أننى أحيى هذه الخطوات التأميمية، لكننى أرى أن هذه الإجراءات فوقية ولا بد أن تدعم بحزب اشتراكي يلعب فيه الاشتراكيون دوراً أساسياً، أما أن تبقى هكذا فى ظل «الاتحاد القومى» فسوف تظل معرضة للضرب باستمرار.

نستطيع أن ننمى الوضع فى مصر وتواجه أعداءها.

وخرجنا على هذا الأساس، ولكنى أكون واضحا تاريخيا، أقول إنه فى الطرف الآخر، أى المجموعه الشيوعيه الأخرى، كان الموقف يزداد عداء لعبد الناصر، وعداء لاجراءات معينها، فمثلا: اجراءات التأميم التى أضرت بمصالح الطبقة الوسطى اعتبرها الطرف الآخر فى مصلحة الاستعمار ولمصلحة التخلف. فقد قال أحدهم أن ضرب البرجوازية المتوسطة أو الإساءة للملكيتها هو ضرب للجبهة، وضرب الجبهة يعنى ضرب التقدم أو أن عبد الناصر يصدر الميثاق بينما يحوس الشيوعيين لمصلحة الاستعمار، فإذا ن عبد الناصر عميل صغير للاستعمار!

حلمى سالم: كيف كانت الاجراءات الناصرية أكبر من برنامج الحزب الشيوعى؟ وماذا كان برنامج الحزب حتى تكون هذه الاجراءات أكبر منه؟

محمود أمين العالم: لم تكن التأميمات بهذا الحجم ضمن برنامج الحزب، ولم تكن ضمن برنامج الحزب تلك الرؤية للتغيرات الزراعية التفصيلية المحددة، لم يكن فى برنامجنا هذا الحجم الضخم لتأميمات التجارة الخارجية تقريبا، وضرب الفئات الاجتماعية حتى مستوى الطبقة الوسطى كان أكبر من برنامجنا، وأذكر أننى غضبت غضبا شديدا، حينما قال خالد بكداش (الحزب الشيوعى السورى) أن تأميمات عبد الناصر تصنع تراكما سريعا لما يسمى «رأسمالية الدولة الاحتكارية» وواقفه على ذلك أبو سيف

يوسف وغيره من الزملاء، رغم أنهم كانوا خارج لمعتل، بينما كنت أنا الذى غضبت لهذا التحليل أكسر الحجارة فى معتقل أبى زعبل. وحينما خرجنا من السجن على هذا الأساس -بحول الذين كانوا -وهم معنا فى الداخل- يعادون عبد الناصر ويقولون برأسمالية الدولة الاحتكارية، إلى الموقف الذى كنا نحن انتهينا إليه أى الاندماج فى بنية السلطة الجديدة. ولذا فقد كان الموقف الجديد (الاندماج وحل الحزب) ثمرة عملية حوارية طويلة، فى داخل السجن وخارجه. تمت بديمقراطية بالغة وبصراعية فكرية شديدة، ولم يكن دافعها هو الرغبة فى الحرية أو الخروج من السجن، بل كان دافعها هو التفكير فى المصلحة الوطنية واتخاذ الموقف السليم من السلطة. وهنا -بدون مزايدة بالعذاب- أذكر لكم أن أكثر المعتقلين تعرضا للتعذيب والإيذاء هم أولئك الذين كانوا يزيدون عبد الناصر، ودلالة ذلك أن قوى فى داخل جهاز الدولة كانت ضد هذا التأييد والاندماج والتفاعل، وتريد تحويلنا إلى قوة معادية لعبد الناصر.

أنا «مرة» يا فتندم

أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا -ولؤيدى عبد الناصر- أن زميلا لنا هو جمال غالى كانوا يضربونه ضربا مبرحا طالبين منه أن يقول أنا امرأة، وهو يرد، تحت التعذيب المبرح -بكل رقى وإنسانية، وبلشفة رقيقة فى الراء: أنا لست امرأة لكنى احترم المرأة. وليستنى أكون امرأة، فأقول أنا امرأة، لكننى لست امرأة، والمرأة إنسان جميل» كان يقول ذلك وذراعه مكسور من التعذيب وينز دما. بينما بعض الذين كان صوتهم عاليا، آنذاك، وما زال صوتهم عاليا، كان يسارع بالقول: أنا «مرة» يا

اعتقدنا -وما زلت أعتقد ذلك بوجه عام- أن الحكم على سلطة من السلطات لا يجب أن يتم من خلال موقف هذه السلطة من قضية «الديمقراطية الشككية» فقط، ينبغي أن ينطلق هذا الحكم أساساً من خلال موقف هذه السلطة من «الامبريالية العالمية».

د. أمينة رشيد: هل يمكن -في بلد نام- أن نفضل المعركة ضد الاستعمار عن المسألة الديمقراطية الداخلية، أو عن المعركة الداخلية التي تدور بين فئة وفئة؟

محمود أمين العالم: هذه وجهة نظر وثمرة خبرة بلا شك ولكنني أقول أننا في تحليلنا رأينا أن هناك مواقف ملموسة من النظام ضد الاستعمار. أول رئيس مصري يسعى للخروج من الهيمنة الامبريالية السياسية، ولديه مشروع للخروج من الهيمنة الاقتصادية. ذو مشروع معاد للاستعمار على المستوى العربي، وله عمق اجتماعي في ضرب كبار ملاك الأراضي رأينا أن كل هذه العمليات ذات عمق ديمقراطي، لأنها تدفع قوى جديدة للمشاركة في العمل السياسي. قوى غير مهيكله وغير منظمة، لكنها تؤكد وجود زخم جماهيري يتحرك، وحيوية مجتمعية معادية للاستعمار والتخلف والاقطاع.

نعم، هناك نقیصة ديمقراطية.

لكنني أود أن أوضح بعض الأمور، ماركس قال أن أية ثورة تستولي على السلطة بدون أن تحطم جهاز الدولة، فإن جهاز الدولة سرعان ما يستولي على الثورة، وهذا ما حدث. ثورة يوليو استولت على السلطة القديمة ولم تحطم الجهاز القديم، بل استخدمت الجهاز القديم من أجل حركتها الجديدة، ولكنني أزعج - وهذا

لذلك كنا نقول، أن هناك قوى عديدة في داخل الحياة الاجتماعية و السلطة السياسية ستكافح ضد لقائنا مع مجموعة عبد الناصر: هذه المجموعة المتقدمة، غير العلمية، التي تساهم في تنمية شكل راق من التفاعل الحركي الخلاقي في المجتمع المصري والعربي.

ليست دولة بوليسية

د. أمينة رشيد: نفهم هذا الحوار العنيف الذي دار بينكم وبين المجموعة المعارضة للتأييد والاندماج. ولكن سؤالي: ألم يكن هذا التعذيب الشرس الذي لاقتة مجموعتكم - المؤيدة للاندماج - دافعاً لكم للوصول إلي تحليل بنیة السلطة على أساس أنها «دولة بوليسية»، وأن هذه «الدولة البوليسية» هي التي «حضرت» للثورة المضادة التي قامت بعد ذلك، والتي تعاني منها حتى الآن؟

أخشى أن يكون حواركم قد انحصر في عهد الناصر نفسه، وغابت مسألة الدولة نفسها، بينما حواركم الأساسي كان ينبغي أن يدور مع الجماهير خارج إطار السلطة؟ كيف ترى الأمر بعد مرور هذا الزمن؟

فريدة النقاش: سأستكمل سؤال د. أمينة بسؤال: هل غلبتم مفهوم «الوحدة» على مفهوم «الصراع» في تلك اللحظة الشائكة؟

محمود أمين العالم: ربما. لكنني أود أن أقول فكرة نظرية أبعد من ذلك كله. لقد

(يمثلهم عبد الناصر).

هذه الجبهة غير المتجانسة لم تكسر جهاز الدولة القديم ، لأنها لم تصنع حزبا ، ولأنها حركة جيش غير مرتبطة بحزب ، ولأنها تلعب لعبة التناقض بين الانجليز والأمريكان فى المنطقة.

أعود لأقول : إن لم ننظر إلى الظواهر التاريخية فى تفاعليتها وصراعتها لن نستطيع أن نحكم على الظواهر.

أنا أؤمن أن انتصار عبد الناصر ومجموعته الوسطية مستعينا بجهاز الدولة القديم الذى فى يده ، جعله لا يحتاج لأحد ، بعد أن انضم الاخوان والشيوعيون للجبهة المعادية ، فضرهم اتجاهها بعد اتجاه . لماذا يحتاج إليك أو يتحالف معك وقد انتصر بدونك؟

د. أمينة رشيد: وأنت لماذا تتحالف معه؟

محمود أمين العالم: أنا ابن التاريخ ، وأتحالف مع أقل منه ، من أجل وطنى ، أذكر فى سنة ١٩٥٦ كلنا حملنا السلاح ، مع عبد الناصر ، وكنا فى صلة مباشرة معه . كانت قضيتنا أن نندمج مع بنية الثورة لكننى تشيكة من أن نغير . ولكن نتيجة لضعفنا الجماهيرى والتنظيمى وانتقاماتنا ، ونتيجة لإحساسه بأنه استطاع أن ينجح بجهاز الدولة بدوننا ورغم عدائنا له ، استمر يحقق بجهاز الدولة سلطته ، وضعفى لم يجعلنى أستطيع أن أفرض مجرى آخر . نحن مسئولون كذلك عن صياغة اللحظة التاريخية.

باختصار : أعتقد أن ضعف الحركة الشيوعية وتحالفها ضد عبد الناصر سنة ١٩٥٤ شكل النهج اللاديمقراطى الذى سارت

تأمل لا تيسير ، لأول مرة أقوله بوضوح وصراحة - أن الموقف المغلوط الذى وقفناه عام ١٩٥٤ حدد شكل البنية الديمقراطية لثورة عبد الناصر فقد اجتمعت كل القوى عام ١٩٥٤ (أثناء أزمة الديمقراطية الشهيرة فى مارس) ضد عبد الناصر . كل القوى من «الوفد» إلى «الإخوان» إلى «الشيوعيين» ، دخلت فى معركة (على رأسها خالد محيى الدين ويوسف صديق ، إلى جانب فؤاد سراج الدين وسيد قطب) ضد عبد الناصر . جبهة كاملة ضده مع الديمقراطية . وللحق ، فإن كمال عبد الحليم كان يقول لنا : يا جماعة أنتم تتحركون فى ثورة مضادة.

حلمى سالم: كان هذا هو تقييم خالد محيى الدين أيضا فى حوار أخير له : انتقاده لموقفه سنة ١٩٥٤

محمود أمين العالم: لقد كنت من أشد الناس عدا للثورة فى هذه المسألة كنت أقول ، لا بد أن يعود الجيش للكتات ، كيف يضرب السنهورى فى مجلس الدولة . لا بد من تعدد الأحزاب.

وهكذا ، فإن ما حدث بعد وقوف كل هذه القوى ضد عبد الناصر أن انقلب الموقف . فبعد أن كانت هناك «إمكانية تحالف» مع عبد الناصر (ومن خلال «حدثو» خاصة) تفسير الوضع وأقول من خلال «حدثو» لأن «حدثو» هى التى وضعت النقاط الست التى قال بها الجيش ، وهى التى شاركت تقريبا فى وضع المشروع الزراعى (٩ سبتمبر) ومجلس قيادة الثورة كان عبارة عن جبهة غير متجانسة : فيها الشيوعيون اليساريون وفيها اليمنى المتشددة (الإخوان) وفيها الوطنيون المستقلون

عليه الدولة.

وأنا - بصراحة - ضد القول بأنها دولة بوليسية. هذه بنية دولة وطنية. معادية للاستعمار ولكنها ذات طابع علوى استبدادى. لكن بوليسيتها لم تكن هى الصفة الأغلب عليها.

أنا أنقد نفسى

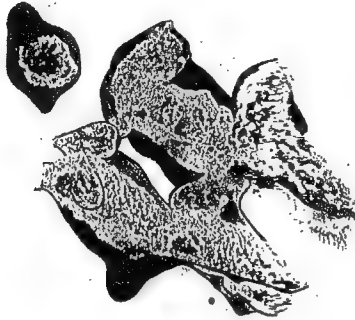
فريدة النقاش: مهدى عامل فى تحليله لثبط الانتاج الكولونيالى (والذى تقدته فى بعض المساجلات) يقول أن حكم البرجوازية الصغيرة (ويصف الناصرية فيه) يستحيل عليه أن يقيم حزبا لأنه لا ينهض على غط انتاج، ويستحيل عليه إحداث قطيعة شاملة مع الامبريالية. والآن: وبعد التجارب العديدة التى رأيناها: البحث المراقى، أو الناصرية، أو جبهة التحرير الوطنى فى الجزائر، وغيرها مما نراه الآن واقعا ونشهد ما آلت إليه، هل لا تفكر فى أن تعيد النظر فى نقدك لما أسميته بالمفاهيم المجردة لمهدى عامل؟ هل أن الألوان لأن ننظر فى هذه المفاهيم على ضوء التجربة العملية الراهنة؟

محمود أمين العالم: بدون أى عناء فكرى، فى رأى أن الحكم على ظاهرة لا يكون الحكم عليها فى ذاتها أو فى أقنوميتها. قدرة البرجوازية الصغيرة على تشكيل حزب تتوقف كذلك على السياق الذى تتحرك فيه. فى الصين تكون حزب برجوازية صغيرة. حزب الوفد فى قاعدته الأولى كان حزب البرجوازية الصغيرة، لا بد، إذن، من أخذ

كل التضاريس المحيطة بالظاهرة فى الاعتبار، ولذلك أقول أنه لو كان لدينا حزب شيوعى قوى فى أوائل ثورة عبد الناصر كان المسار قد اختلف. وأنا شخصا أرى أن كثيرا من حركات البرجوازية الصغيرة استطاعت أن تقيم حزبا الماركسى المتقدم. وحينما قلنا أن حركة عبد الناصر يمكن أن تتطور إلى حركة اشتراكية علمية سخر الكثيرون منا، مع أن هذا تحقق واقعا فى بعض التجارب، مثل حركة «القوميين العرب» التى بدأت حركة برجوازية صغيرة وتحولت إلى الماركسية اللينينية، وكذلك الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، والجبهة القومية فى اليمن.

لقد ساهمنا فى تحديد المسار اللاديمقراطى لحكم عبد الناصر، بموقفنا ضده عام ١٩٥٤، الذى فرض عليه أن يستعين بجهاز الدولة، واستمر مستعينا به. وما حدث بعد ذلك من انفراد جهاز الدولة بالممارسة السياسية هو ثمرة الضعف الذى اتسمت به المجموعات السياسية المحيطة بعبد الناصر سواء كانت متحالفة معه أو معادية له.

أنا شخصا لى نقد، وجهته لنفسي أساسا ولزملائي، فى قبولي الاندماج الكامل مع جهاز عبد الناصر سنة ١٩٦٤، وقد ذكرته بصراحة فى مقدمة كتابي «الوعى والزوعى الزائف». مصدر الخطأ هو أننى تصورت أنه بجهاز الدولة نستطيع أن نعجل بتحقيق التغييرات الثورية، وأننا لو عمقنا وعممنا القوى الديمقراطية فى جهاز الدولة نستطيع أن نسرع بهذه التغييرات. هذا هو الخطأ الكبير الذى وقعنا فيه، وهو الخطأ الكبير كذلك - بالنسبة - فى تجزئتنا لاتحاد



الفكرى؟

محمود أمين العالم: عرفت الموت ثلاث مرات فى السجن، وأكتب حالياً ذلك فى سيرة أو رواية «أصطياد الإنسان».

دخلنا معسكرة ذات يوم فى أبى زعبل، فرضوا علينا أن يكسر كل واحد حجارة قلاً ثمانية «مقاطف» فى اليوم. فى الجبل كان هناك ثلاث عمليات: الأولى باسم «الدهورة» وهى عمل حفرة كبيرة فى البازلت، نضع فيها البارود، لينفجر. الثانية هى «الشقف» التى ينفجر عنها البارود، فنكسرها إلى «شقف» (قطع) أصغر. الثالثة هى «نمرة ٥» وهى تحويل القطع الصغير إلى «نمرة ٥»

لنستخدم فى رصف الشوارع. وأنا كنت أحب هذه العمليات جميعاً وتستهنينى.

فريدة النقاش: هل يمكن للإنسان أن يحب العذاب؟

محمود أمين العالم: كنا بالعمل نتغلب على العذاب، وأنا كنت فى أغلب تلك الأعمال وبخاصة عملية «نمرة ٥». فى بعض

السوفيتى. كان لا بد من تغيير وتفتيت جهاز الدولة، وتنمية السلطة الشعبية الجذرية الجديدة.

وما حدث هو أننا استسهلنا استخدام الجهاز: جهاز دولة موجود، وبه عناصر تقدمية، فى محيط تحد استعماري عالمي. فلندخل فيه كما هو ونحاول استخدامه. هذه الحماسة السياسية الكبيرة التى تعبر عن قصر النظر العلى والنظري. وتعبر عن ضعفنا التنظيمي الذاتى، وعن الطابع النظرى المجرد لتفكيرنا آنذاك.

تحويل الحائط إلى سينما

د. أمينة رشيد: يشهد لك الجميع -متفقون معك ومختلفون- أنك كنت من أكثر المعتقلين جسارة وقوة وصموداً، فى مواجهة التعذيب والأشغال الشاقة. السؤال: ما هو سبب هذه المقاومة وذلك الصمود؟ هل هى سمة أخلاقية عندك.. أم ترجع إلى حب الحياة. أو إلى قوة الاعتقاد

لسارتر. الرجل الذي قتل شخصا بأمر حزبي. ورجت أسأل نفسي: هل أنا حر في سلوكي أم عبيد؟ أنا حر لأنني اخترت موقفي. لكنني عبيد لأنني انصعقت لرأي مجموعة لم أكن مقتنعا به. لكنك اخترت يا محمود.

كان جسمي محطما تماما وكأن كلابا تعض كل جزء فيه، لكن هذا التأمل الغريب أنقذني. في الصباح بدأ حوار آخر. دخلت ثلاثة عصافير، وهجموا على رغيفي الوحيد. وظلوا يتقاتلون عليه. لماذا؟ الرغيف كبير. رحت أتأمل صرصراتهم: أنغام وندبا مختلفة. لم يكن ذلك حبا للذباب، بل تجاوز له بتأمل شيء آخر، لكي أصمد وأقاوم.

حملوني في اليوم الثاني حملا لنصعد إلى الجبل. حفاة. وقدماي متورمتان. والطريق إلى الجبل مليء بالبازلت الصغير. حملني زميلان إلى بطن الجبل. ثم سحلت سحلا إلى قمة الجبل حيث الشغل. اشتغلت. لم استطع إنجاز مقطوعيتي اليومية. فضريت مجددا على جروحي. قلت فيما بعد في إحدى قصائدي: **ما أقسى الجرح على الجرح. كُسرت رجلي وجبست ووضعوني في المغسل لأعمل به أحسست في هذه المرة أنني قريب من الموت.** هذه مرة، والمرتان الأخريان لا داعي لذكرهما الآن.

كنت أشعر في داخلي أنني أحسن من الذين يأمرسون بتعذيبي، وأنتى معي الحق. الضابط كان يقول للعساكر: إن هؤلاء المعتقلين ملحدون، ويناسون مع إخوانهم، ومشهورون لدى الدول، ويأكلون أطيب المأكولات ويشربون أشهى المشروبات. كنت أحس بيني وبين نفسي أن العساكر هم أيضا مقهورون ومضللون. كانوا يضربونني (وأنا

الأحيان تنتهي الحجارة معك إلى «كورة مستديرة لا تستطيع تفتيتها لأنها مستديرة وشبه ملساء. ذات مرة ظلت أدق هذه الكرة بلا جدوى مدة طويلة. فأقبل على عسكري كان بالقرب مني (حينسا يكون الضابط بعيدا يتعامل معنا الجنود بطريقة أفضل، لأننا كنا نعلمهم الحساب والآنجليزي حتى يحصلوا على شرايط جديدة وترقيات) قال لي العسكري: يا ابني، الكرة التي بين يديك لها عشرة أبواب، أبحث عن هذه الأبواب على مهل، بدون دق عشوائى. فبدأت أبحث في «الكور» عن الأبواب العشرة. عن الإيقاع الملائم. وعرفت أن لكل مشكلة عشرة أبواب للحل درس تعلمته من هذا الجندي الفيلسوف. كان المفروض أن نغلا ثمانية مقاطف. ذات يوم قررت لجنتنا المركزية ألا نغلا سوى ثلاثة مقاطف فقط. ونجحنا في ذلك رغم الضرب. انكسر الوحش. اسماعيل صبرى، مثلاً. كان بطلا في هذه المعركة. فاجتمعت اللجنة لتقرر هل نهدأ التحدى أم نستأنفه. كنت مع تهدئة التحدى لأن الوحش جريح وهائج. لكن الأغلبية قررت استمرار التحدى. رغم رفضي التزمت بمواصلة المعركة من الذي سيفجر المعركة أثناء تفتيش الصباح بأية ذريعة؟ قلت: أنا وزميلان معي **(إلهام سيف النصر وحسين طلعت)**. كان التفتيش هادئا، ومع ذلك اختلقتنا ذريعة لنعلن احتجاجا. وبدأت حفلة الضرب الهائلة، حتى تحولت إلى «عجينة» ورموني في زنزانة منفردة فظيعة.

في الزنزانة، رحت أتأمل «القروانة» الفارغة إلا من رغيف خبز، وأتأمل جردل البول، وأتذكر مسرحية «الأيدى القذرة»

ورؤى. كنت أهزم الحائط بالحلم.

الست «هدية» الجميلة

فريدة النقاش : نريد الآن وقفة مع المرأة فى حياتك. ماذا تمثل لك المرأة؟ وكيف تعاملت معها؟

محمود أمين العالم: أننى اعتبر المرأة أجمل شئ فى الحياة. عطرانسانى رائع، ونبضة حية من الطبيعة. كما أراها شقيقة نفسى والجزء المكمل لروحى.

الحياة بدون امرأة لا معنى لها. وأنا لا أكاد أرى امرأة قبيحة، لأن الأنوثة فى ذاتها جمال، كأنها خلاصة الطبيعة، والطبيعة أنثى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإننى أشعر بعمق بالمساواة الكاملة المطلقة بينى وبين المرأة فى كل شئ. ومن حقها أن تتساوى مع الرجل فى كل شئون الحياة السياسية والاجتماعية والعملية. لن يكون هذا انتصارا لها، بل انتصارا للحضارة والإنسانيتنا عامة.

أحببت أمى كثيرا. كان أبى صعيديا صعبا. وهى كريتيمة من كريت، ذات شعر أبيض. تخاف على من الشيوعية وتخفى أوراقى وتستقبل أمين عز الدين وغيره ممن يجيئون لى فى الدرب الأحمر. كانت حمايتى. وتحترم كتابتى فتدخل إلى وأنا مشغول، تضع الأكل أو الشاي بدون همسة وتخرج. الست «هدية» أمى كانت سيدة جميلة، ولكننى للأسف لم أعطاها شيئا غير القلق والمتاعب.

عبد الناصر ليس محمد على
د. أمينة رشيد: كل جيل من أجيال النهضة العربية كان له سؤال، وله رؤية لصيغة المجتمع الأفضل، حتى وإن كانت الرؤى

بنظارة) قائلين : أنت يا أبو نضارة يابن العدة انت. فكأنهم يضربون فى العدة أو طبقتى. كنت أتأمل هذا المغزى وأسعد به : إنهم يضربون فى طبقتى التى يعادونها. لست رومانتيكيا ولكن هذه هى حقيقة التفكير ساعتها. كان العسكري وهو يضربنى يقول : يا أولاد الكلب، ياللى بتأكلوا المهلبية الصبح بالمعالق.

أذكر أننى حينما كنت فى زنازة التأديب الفظيعة إياها، حل يوم عيد ميلادى (١٨ فبراير). وأنا غير متذكر. فإذا بالزملاء قبل أن يصعدوا للجبل، يمرّون على زنازتى المنفردة، ويصيح كل واحد منهم بصوت خفيض : كل سنة وأنت طيب يا أبو حنقى. فبكيت وتذكرت يوم ميلادى. فلماذا لا أقاوم؟ والأغرب أن رفيقا من الرفاق «النوتجية» الذين لا يصعدون الجبل، اقترب من الزنازة ورمى لى نصف رغيف قائلا : كل سنة وأنت طيب. فلماذا لا أقاوم؟ هذا هو المعدن الحق للرابطة النضالية. وما قيمة الحياة بدون حب الرفاق والزملاء؟ لقد كان لنا زميل من العمال الزراعيين (اسمه صابر الهبياع) يأخذ الضرب عن زميله فلماذا لا أقاوم؟ إحساس عميق برسالة وزمالة.

كنا نقهر «اصطياد الإنسان» بمقاومته. بعض الزملاء لم يتحملوا الألم وكنت أحترمهم، ونحترم ضعفهم ونفسه بظروف عديدة. لكن معاناة الألم وتخبطه وتحجازه بأشكال مختلفة من التجاوز كان ممكنا وكان ضرورة. وقد حكيت فى مقدمة كتابى «مفاهيم وقضايا إشكالية» كيف كان المرء يقف أمام الحائط بالساعات. كيف يمكن احتمال ذلك؟ أنا كنت أحول الحائط إلى «سينما». يتلاشى الحائط ويحل محله دنيا وحواديت وألوان وفلسفات

تقلقات ونشوءات صغيرة مختلفة، حتى بين أنصار محمد على نفسه.

لقد أنشأ محمد على - فعلا - نهضة حداثة مرتبطة بأوروبا. وأراد أن يكون له كيان صغير مستقل، لكن أوروبا لم تسمح له، فضربوه فى ١٨٤٠. وهنا تحول من مجرد مظهر «حدائى» للقوى الخارجية إلى تعميق هذه التبعية الحدائىة، من خلال عباس وسعيد وإسماعيل.

أقول : إن بدايات التفكير العقلانى والبنور الرأسمالية كانت قد لاحت فى القرن الثامن عشر، وأن الغرب (ومحمد على بالتالى) أجهض هذه البنور الداخلية النابعة من البنور، وفرض أبنية خارجية هى التى ازدادت عمقا وتحولت إلى احتلال مباشر وتبعية استمرت من ذلك الوقت حتى الآن. وأزعم أن مرحلة عبد الناصر كانت محاولة للخروج من هذه التبعية المباشرة، ومحاولة للاستقلال عنها، ولكن سرعان ما ضرت.

وبالمناسبة، فأنا لست مع الذين يقارنون محمد على بعبد الناصر. لأن حكم محمد على كان حكما من الخارج حاول أن يلبس المجتمع المصرى بنية خارجية. بينما كان عبد الناصر ثمرة موجات الثورات والتعمد والرفض الدائم لهذه «البنية» الخارجية (بدءا من عربى وثورة ١٩ وانتفاضة ١٩٤٦) وهى الموجات النابعة من صميم البنية الأصيلة للمجتمع. أى أنها كانت محاولة لتحقيق النهضة من الداخل.

لست بالطبع ضد النهضة الغربية. فليس الأمر: نهضة ضد نهضة فى تضادات متعاقبة. أنا أؤمن بأن هناك حضارة إنسانية واحدة. وأن هذه الحضارة - حضارة العصر - فى داخلها كيانات قومية وثقافية متميزة وإن لم تكن مغلقة. وينبغى علينا توسيع ما هو مشترك،

متناقضة. وفى ظروف التبعية الراهنة : كيف يصاغ سؤال المجتمع الأنطلق؟ بمعنى أدق : ماهى شروط إنتاج نهضة جديدة؟

محمود أمين العالم : طلبت منى «الهلال» فى -منويتها - موضوعا عن «الإبداع ومشروع النهضة». فقلت أبدأ بالحدديث عن هذه الكلمات الثلاث : ما النهضة؟ وما المشروع؟ وما الإبداع؟

أشعر أننا بدأنا نهضة مغلوبة، زائفة، برانىة. لقد كانت هناك قبل القرن التاسع عشر بداية لتفاعلات اجتماعية تتخلق فى المجتمع. تفاعلات ذات عمق تراثى وذات رؤية عصرية كذلك، متفاعلة مع جنوة والبحر المتوسط. بدايات صغيرة لما يمكن أن نسميه غوا رأسماليا، مرتبطا بتراث قديم، لأن رجال وعلماء الأزهر كانوا يشاركون فيه. وفى ظنى أن معنى الحملة الفرنسية ومحمد على قد هو كالمسار. فالحملة الفرنسية مثلت الغرب، و «صدمة الحدائة» كما يقال، جاءت وخرجت. خرجت الحملة لكنها تركت الغرب مجسدا فى محمد على. وحكم محمد على، بكل احترامى لما حققه، ما لم يكن مؤسسا على كل ماكان يتخلق بالمجتمع آنذاك، ما كان يمكن أن يقوم. ليست النهضة هى استقدام الخبراء وتكوين الجيش وعمل الدواوين. كانت فى المجتمع ركائز عديدة لإمكانية نهضة حقيقية، لكنها أجهضت. لقد استند «محمد على» على هذه النهضة المجهضة ليقم سلطته، لكن سلطته كانت بنية قمعية استبدادية مظهرية، ذات تحديث برانى، لم يتجذر فى المجتمع، حقق به أطماعه. وقد اعتبرنا محمد على - للأسف - نموذج التحديث. وهذا الاعتبار مستمر حتى اللحظة، وأزعم أن الجانب الآخر، المقموع، استمر هو أيضا، فى

وهزيمة ما هو مختلف عليه يقوم على العدوان والاستغلال والعنصرية والاستعمار، والحرص على الخصوصية الذاتية.

على أن أستوعب القيم الإيجابية في التراث القديم وفي الحضارة الراهنة استيعابا عقلانيا ونقديا، وأحارب ما فيها من قيم سلبية معادية.

ولا اكتفى بهذا فحسب. لأن الحضارة ليست قضية ذهنية. بل الحضارة هي العمل المبدع، من خلال التغيير الهيكلي للمجتمع، التابع من المشاركة الشاملة لكل القوى الحية من عمال وفلاحين ومثقفين وغيرهم، من أجل إقامة بنية تعبر بحق عن احتياجات الناس وتفجر طاقتهم على المشاركة الإبداعية، التي تقوم في تقديري على أسس الإنتاجية الصناعية بالذات. فليس بالنقد الاستمولوجي (المعرفي) للعقل سنغير العقل. سيتغير العقل استمولوجيا بتغيير البنية الموضوعية التي تنتج في الواقع الاجتماعي.

كل ذلك بدون قطيعة مع أوروبا ولا قطيعة مع الماضي. المهم الفعل الإنتاجي المغير للواقع، والمحقق لتنمية المجتمع المدني الحديث: المشاركة الديمقراطية المؤسسية لكل القوى الاجتماعية والشعبية الحية في اتخاذ قراراتها المصيرية، ومراقبة تنفيذها، في المشاركة في الثروة والسلطة، وفي أن يكون المجتمع المدني أقوى من السلطة المعبرة عنه، بحيث يستطيع باستمرار أن يعدلها ويغيرها لصالح تقدمه

المطرد.

كيف يتحقق كل ذلك؟

ليس ذلك جسدا ذهنيا. لكن الواقع هو الجيب. ويبدو أن للمثقفين في عصرنا دورا أساسيا في هذه النهضة المطلوبة، ليس بنقل الوعي فقط، بل بالنضال المبدع الفعال في الواقع. وأنا مازلت أومن بكثير من ثوابت الثورة العالمية. برغم كل ماحداث من إحباطات وخسائر.

ما تزال الثورة ضرورة.

وما تزال هزيمة الرأسمالية وما تقبله من عنصرية وصهيونية ضرورة وما تزال الاشتراكية هدفا تاريخيا.

لكننا محتاجون إلى أساليب جديدة، وإلى رؤية فكرية متجددة وإلى انغماس حقيقي في الواقع الحى المضطرب، لا باستعلاء ولا بذهنية مجردة محضة، كما فعلنا كثيرا.

لم يتوقف الصراع ولن يتوقف. وستتخلق عالم جديد، بعد فشل التطبيق السوفييتي للاشتراكية، القائم على المركزية الجمادة. وستتخلق أشكال جديدة لتطوير الاجتماعى، أكثر ديمقراطية، وأكثر حرصا على المشاركة الشعبية والجماهيرية، وعلى المصالح الإنسانية المشتركة دون التفريط فى المصالح القومية والوطنية.

لم يتوقف الصراع ولن يتوقف. وأنا متفائل دائما، كما تعلمون.

الفلاكة والمفلوكون فى زماننا (قراءة فى رواية «ذات» لصنع الله ابراهيم)

فى مصر خلال هذه المرحلة من تاريخها وتأسست بفضلها فى مصر مدرسة من أنبيغ المؤرخين ذوى الرؤية الاجتماعية مثل المقرئى والسيوطى والعفريدى وابن إياس، على أن المهم فى كتاب الدلجى « الفلاكة والمفلوكون» ليس طابعه التاريخى، بل النظرى، فهو لم يؤرخ لعصره تاريخا إخباريا، بل أخذ يشخص محنة الإنسان فى عصره، وغربته عن أرضه وهو فى أرضه، والمظاهر المختلفة من المعاناة النفسية والفكرية والاجتماعية السائدة واستطاع أن يحدد معالم حالة نفسية مرضية هى ثمرة الاستغلال والقهر والمهانة والفقر وفقدان إنسانية الإنسان أطلق عليها إسم «الفلاكة» وأذكر أننى عندما عرضت لهذا الكتاب، قلت إن كلمة الفلاكة أوفق وأكثر تعبيراً عن الكلمة الأوربية *alienation* التى نترجمها بالاغتراب أو الاستلاب أو الغربة عن الجوهر الإنسانى .

ومن هنا لم يكن غربنا - كما ذكرت فى البداية- أن تعود بى الذاكرة إلى هذا الكتاب

، لم يكن غربنا عندما أخذت أقرأ رواية «ذات» وهى آخر روايات صنع الله إبراهيم، أن عادت بى الذاكرة إلى كتاب سيق أن عرضته منذ ما يقترب من ربع قرن، هو كتاب «الفلاكة والمفلوكون» لأحمد بن عبد الله الدلجى. و«الدلجى» مفكر عاش فى مصر بين أواخر القرن الثامن عشر الهجرى وأوائل التاسع الهجرى ل بين ٧٧٠-٨٣٥هـ وكان معاصراً لدولة المماليك الثانية فى مصر التى تسمى بدولة المماليك البرجية، وكانت مصر فى ذلك الحين تقترب من نهاية مرحلة تاريخية من حياتها يسودها الانهيار والتحلل وتنفشى فيها الأمراض والمجاعات والأشبه، وظواهر متعددة متفاقمة من الفساد والاستغلال والاستبداد فى مختلف المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإن انتعشت فيها الحياة الفكرية والثقافية عامة، وكتاب «الفلاكة والمفلوكون» هو صدى أمين لهذا العصر، وهو من الناحية المنهجية التاريخية يعد من آثار المنهج الخلدونى. فابن خلدون أقام

المعاصر في مصر طوال ثلاث مراحل من هذا التاريخ هي مرحلة ناصر والمرحلتان التاليتان لها، أي منذ أواخر الستينات حتى الثمانينات.

والرواية هي سيروورة «ذات ما» وسط هذا «الموضوع» المحدد زمنا ومكانا، وإن كانت يبنيتها الفنية ترتفع فوق حدود الزمان والمكان لتصوغ خبرة إنسانية عامة، «وسيرة ذات» مسيرة فاجعة فذات، هذا النمط العادي غير المحدد، تنزلق شيئا فشيئا داخل هذا «الموضوع» المحدد الذي يشكلها تشكيلا خاصا محددا، أي يقولها في بنيتها الخاصة، وبالتالي يلغى ذاتية ذات.

على أن هذا الموضوع المحدد زمنا ومكانا، الثلاثي المراحل والثلاثيات، الذي تتحرك فيه ذات، أو يتحرك هو فيها، لا يبرز ملامحه خلال مسيرة ذات «الحياتية - الروائية» فحسب، بل تركز له الرواية فصولا خاصة به، ولهذا تنقسم الرواية في بنيتها التعبيرية بين بنية سردية هي حياة ذات يختلف علاقاتها وأحداث حياتها ومنحياتها وتفرعاتها المختلفة، وبنية تسجيلية خالصة، تعرض في شكل مقتطفات إخبارية وثائقية مستمدة بالفعل من الجرائد والمجلات المصرية، ويتوالى بعضها إثر بعض لتشكيل رغم تنوعها الشديد وبفضل ما بينها من مفارقات وتناقضات فاضحة وصارخة وحدة هذا «الموضوع»، أي ملامح الواقع المصري خلال هذه المراحل الثلاث.

على أن هاتين البنيتين - رغم استقلالهما الظاهري - تشكلمان في الجوهر تداخلا وتفاعلا دلاليا وقيميا عميقا، لا في المضمون العام للرواية فحسب، بل في الإتساق البالغ التعقيد لحركتها البنائية الداخلية كذلك، فكثير من

وأنا أقرأ رواية «ذات» فهذه الرواية في الحقيقة هي فقدان الذات أو اغتراب الذات أو الفلاكة في زماننا!

وتكاد رواية «ذات» أن تفصح بشكل رمزي إيحائي عن دلالتها منذ الأسطر الأولى منها، شأن الكثير من الروايات ذات القيمة الفنية العالية. ولعل لا حظت هذا في دراسة سابقة لبعض روايات صنع الله إبراهيم نفسه.

هكذا تبسّد رواية «ذات» لدار المستقبل - طبعة أولى - مارس ١٩٩٢ القاهرة [نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلت فيها إلي عالما الملوث بالدماء، وما تلى ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على إلتها التي لم تكن تنبئ بما يلقه بعد ذلك من حجوم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض] «أص ٩٩» فالانزلاق والتلوث، والارتفاع في الهواء، والانقلاب، وصدمة الإلية وحجمها، والمرحاض، كلها عناصر رمزية توحى بالمسيرة «الحياتية - الروائية» لذات ولعالم ذات. وذات اسم بطلة قصتنا، وأبداً أخرى «ضد البطلة» في هذه القصة وإن تكن معورها. وذات ليس اسماً فحسب بل هو كذلك مسمى له تضاريسه الذاتية الخاصة. ولكنها تضاريس نمطية مجردة رغم تشخيصها في كيان محدد. إنها نمط لكيان إنساني عادي بسيط تلقائي يجده بين الملايين من أمثالها البسطاء المقهرين الذين تطلق عليهم «ملح الأرض». ولعل خصوصيتها الوحيدة إنها مصرية - متوسطة الثقافة، حاصلة على الشهادة الثانوية، لم تتمكن من مواصلة تعليمها الجامعي بسبب زواجها، تعيش في تاريخنا



التشخيص الملموس الحى، النفسى والاجتماعى والقيمى فى مستوى العلاقات والممارسات الاجتماعية القاعدية، ولهذا نجد الرواية تتناوب فى بنيتها العامة البينتان : التسجيلية والسردية، والفصل الأول سردى، والفصل الثانى تسجيلى، والفصل الثالث سردى والرابع تسجيلى وهكذا حتى نهاية فصول الرواية باستثناء الفصل الأخير التاسع عشر للرواية الذى لا يتلوه فصل تسجيلى، فلقد اكتملت الرواية باستسلام ذات واحتوائها داخل «الموضوع» وفقدانها التام لذاتيتها.

وتكاد الفصول السردية أن تكون ترجمة مجتمعية حية فى نطاق شخصيات الرواية وأحداثها [للتوجهات والممارسات والقيم السياسية والاقتصادية والإجتماعية العلوية السائدة التى تسجلها المقتطفات المنتزعة من الصحف والمجلات فى المراحل الثلاث والتى تحتشد بها الفصول التسجيلية.

عناصر البنية التسجيلية الخاصة بأوضاع وأشكال من السلوك السياسى والاقتصادى والاجتماعى التى تكشف بتناقضاتها ومفارقاتها عن مدى التردى والفساد واستثراء الاستغلال والنهب والسلب والنصب وتفاقم حالات الفقر والقهر والقمع، كثير من هذه العناصر نجدها بشكل أو بآخر فى البنية السردية لنسيج حياة ذات وعلاقاتها الاجتماعية والوظيفية فضلا عن هذا، فإن عناصر البنية التسجيلية تكاد أن تكون الإطار العلوى السائد العام الذى ينكس قيما على السلوك الخاص لشخصيات البنية السردية، ويتعبير آخر، تكاد البنية التسجيلية أن تشكل المجتمع السياسى العلوى على حين أن البنية السردية تشكل المجتمع المدنى القاعدى، المجتمع السياسى يشكل الظواهر العامة للإستغلال والاستبداد والفساد فى العلاقات على مستوى النخب العليا، على حين أن المجتمع المدنى فى الرواية يشكل

والواقع أن لا توجد فى بنية رواية ذات ثنائية مستقل طرفاها استقلالا ذاتيا إلا شكليا كما ذكرنا من قبل. فالتناوب بين البنية السردية والبنية التسجيلية يضاعف من العمق الدلائلى للبنية السردية، فضلا عن أن البنية التسجيلية فى الرواية لا تتم بشكل تقريرى إعلامى محايد، بل تقتنايع وتتوالى عناصرها المنتقاء بذكاء ووعى اجتماعى عميق، بما يكشف ما بينها من مفارقات وتناقضات صارخة وبما يفجر إحساسا انفعاليا دراميا متواترا يجعل من هذه العناصر المتنوعة وحدة حدئية أو لوحة متسقة برغم وبفضل تناقضاتها ومفارقاتها تعبر عن فداحة وبشاعة الاستغلال والفساد والتردى والإتهيار، فكل هذه العناصر الإعلامية يعرفها أغلب القراء، ولكنها بتوحيدها وتراكبها ومفارقاتها الصارخة المركزية فى لوحة واحدة، تنقل الدلالة الجزئية لكل منها إلى دلالة وروية عامة للواقع الذى تشكله وتعبير عنه، إنها بهذا لا تقرر فحسب رغم طابعها الوثائقى الخالص، بل تصبح بإيقاع مفارقاتها حكما تقييميا عاما، إنها لا تنعش الذاكرة فحسب، بل لا تبنى فحسب ذاكرة موحدة متكاملة، بل تفجر كما ذكرنا من قبل تلقيا انفعاليا دراميا بعمق التلقى الانفعالى الدرامى للبنية السردية ولنقرأ على سبيل المثال فى الفصل الرابع من الرواية وهو فصل تسجيلى بعض فقراته الإعلامية الملتقطة من بعض الصحف والمجلات :- «العاملون بالقطاع العام فى الاسكندرية يرفضون استلام حصصهم من اللحوم المجعدة، بسبب انبعاث رائحة كريهة منها.

- لا تجار يحتكرون استيراد السلع الغذائية التى تحتاجها وزارة التموين .

والواقع أن الطابع التسجيلى أصبح طابعا مميزا لكثير من الروايات العربية المعاصرة بشكل عام وإن تميزت روايات صنع الله بشكل خاص بهذا الطابع بمستويات مختلفة فسنجد هذا الطابع فى روايته الأولى « تلك الرائحة» وفى رواية « نجمة أغسطس» وفى رواية «اللجنة» كما نجد بشكل أكثر وضوحا وجهارة فى روايته «بيروت»، «بيروت» فى سيناريو الفيلم عن الحرب الأهلية داخل بنية الرواية، على أننا نلاحظ أن الطابع التسجيلى فى هذه الروايات جميعا يلتحم التحاما عضويا ينسب مختلفة ببنية الرواية، حتى وإن جاءت العناصر التسجيلية فى شكل مفردات مستقلة تتقاطع مع السرد الروائى. على أننا فى رواية ذات نغمة الرواية تنقسم انقسامًا حادا فى بنية فصولها، فهناك فصول سردية وهناك فصول تسجيلية، وتتناوب هذه الفصول السردية والتسجيلية طوال الرواية كما سبق أن ذكرنا، ولعل هنا ما دعا بعض النقاد والكتاب بانتهام الرواية بالثنائية فى بنيتها على نحو يفقدها وحدتها الروائية وبالتالى فنيته ويذهب البعض إلى أنه من الأفضل أن يكتب الكاتب بالفصول السردية دون الفصول التسجيلية، ولقد تم نشر الفصول السردية الرواية بالفعل دون فصولها التسجيلية فى إحدى الجرائد المغربية، ولعل هذه الرؤية النقدية للرواية تصدر عن مفهوم معين إطلاقى للبنية الروائية سواء فى صورتها السردية التقليدية، أو فى صورتها، لما بعد حديثة كما يقال، وفى تقديرى أنه لا يوجد نمط ثابت نهائى للبنية الروائية، إنها خبرة إبداعية مفتوحة على إمكانيات لا حد لها، والمهم هو مدى كفاءة هذه البنية فى التعبير عن دلالتها العامة .

صحية حتى لو احتوت العليقة على هرمونات..

- مصادرة ثلاثة آلاف زجاجة مياه معدنية من ماركات مختلفة بعد أن أثبتت التحاليل الطبية... أنها غير صالحة للاستخدام الآدمي [بين ص ٢٢٢-ص ٢٢٦]

هذا نثر من مئات الفقرات فى الفصول التسجيلية التى تشكل فيما بينها حوارا مسرحيا دراميا بين السلطة والخبراء المختصين والجماهير ولهذا يزوج من حدود تسجيلية التقريرية إلى أفق صراعى يكاد يرقى بهيته إلى مستوى البنية الفنية فضلا عن مفارقاته الدلالية وتنعكس هذه الفصول التسجيلية [عذرا على هذه التسمية التى تصفها خارجيا ولكن لا تعبر عن حقيقتها وفاعليتها الدرامية] فى الفصول السردية كما سبق أن ذكرنا ، فنقرأ فى الفصل الخامس عشر من الرواية وهو الفصل السردى التالى مباشرة للفصل الذى اخذنا منه بعض الفقرات التسجيلية ، فنجد أن القضايا المثارة بين شخصياته هى القضايا الخاصة بالدجاج وأثره فى فقدان الرغبة الجنسية، وتلوث مياه النيل والأسماك ، وانتشار الأدوية المتاحة والمحرمة فى البلاد المتقدمة ، وفساد بعض الأغذية كعلبة الزيتون التى اشترتها ذات وتحمل ورقة مطبوعة بتاريخ الانتاج والصلاحية وعندما غسلت ذات العلبة تحركت الورقة وظهرت تحتها ورقة أخرى تحمل تاريخا آخر انقضى منذ زمن(ص ٢٣٧) وسوف تصبح علبة الزيتون هذه عنصرا مهما فى الفصول السردية التى تكشف عن استشراء البيروقراطية هذا إلى جانب ظواهر الفساد والاستغلال والعدوى المختلفة مثل ظاهرة

- تقرير للمفطرة التجارية بالقاهرة : المستوردون يتلاعبون فى شهادات الفحص الخاصة بمستويات جودة السلع بما يشكك فى سلامة تلك الأغذية .

- ابن أحد كبار المسئولين يستورد صفقة دواجن تبين عدم صلاحيتها للاستهلاك الآدمي بعد توزيعها على الأسواق، فقامت مباحث وزارة التسمين بجمعها من التجار والمجمعات.

- إصابة ٧٠٠ مواطن بالالتهاب الكبدى الوبائى فى قرية النجيلة.. بعد أن شربوا مياهها ملوثة بالمجارى

- دكتور حنا بطرس المسئول الأول عن الطب الوقائى «مياه النجيلة نظيفة ١٠٠٪».

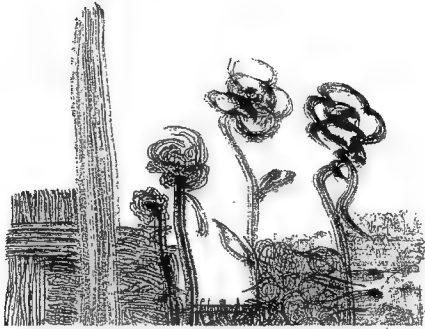
- معمل التحليل الغذائى بهورسعيد يقرر صلاحية جبن مطبوخ مستورد ذا رائحة نفادة - جبن مستورد فاسد يقتل ٤٢ تلميذا بالتسمم

- وجبة عشاء بمدينة جامعيه تؤدى إلى تسمم ٨٠ طالبا.

- عميد طب الأزهر: «الدم الموجود فى عليقة الدواجن يسبب الفشل الكلوى وسرطان الدم»

- د. شفيقه ناصر استاذ الصحة العامة والتغذية بكلية طب القاهرة وعضو مجلس الشورى: «كيف نهزم صناعة قومية بتبريرات فيها افتراء على الدواجن التى ذكرت فى القرآن ؟ إن كل لحوم الدجاج البيضاء طيبه وصحية مائه فى المائه والعبرة ألا تحتوى العليقة على مبيدات أو مواد ضارة للإنسان أو هرمونات».

- لجنة خبراء الصحة: «اطمئنوا تماما.. تناول الدجاج لا يسبب بالمرء أى أضرار



بالتتابع الانتقائي لأخبار وأشكال سلوك مختلفة ومتناقضة ، فإن الفصول السردية يتم بناؤها بما يكاد يقترب من بنية الحكايات والسير الشعبية وخاصة ألف ليلة وليلة ولهذا تكاد الإشارة إلي شخص أو إلي حدث أو إلي شيء تمهيدا للانتقال المفاجيء إليه فمثلا : تنتهي فقرة من الفقرات بإشارة عابرة إلي سلوك عميد المجيد زوج ذات إزاء حادثة سنجر، وهكذا تنتقل الرواية إلي هذه الحادثة التي سقطت فيها ماكينة سنجر إلي ما حولها من أحداث (ص ٩٤) ومثل فقرة تنتهي بإشارة عن الأسس التي اهتـمـت عند التـرـزى (ص ١٥٥) فتاجئنا هذه الإشارة. ولكنها سرعان ما تصبح بداية لحكاية كاملة وهكذا إن الطابع الأغلب للفصول السردية هو الانتقالات الحكائية، ولكن هنا لا يعنى أن الرواية عمارة ذات بنية عنقودية من الحكايات المختلفة التي لا يربطها رباط واحد ، والتي لا يتم بينها

الصرف الصحى ، فالمجاري الطافحة تلاحقنا في كل مكان وهي في الحقيقة تلاحقنا منذ رواية صنع الله الأولى « تلك الرائحة » [ومثل شركات توظيف الأموال، وعمليات تهريب العملة الصعبة فضلا عن المتاجرة بها، ومثل ما تعانيه المستشفيات والمدارس من سلبيات فاجعة، ومثل انتشار المغيبات والمخدرات والدعارة إلي جانب الظواهر السياسية مثل الصلح مع اسرائيل ، والتبعية للرأسمالية العالمية والأمريكية خاصة والحدود الهامشية للديمقراطية وحقوق الإنسان والتعذيب في السجنون إلي غير ذلك. ومن المفارقات الدالة في الرواية أن الفصول السردية التي تقوم علي التخيل أقل بشاعة من الفصول التسجيلية التي تعبر عن الواقع ولهذا فمن تفاعلها وتداخلهما تتشكل الوحدة الدلالية والفنية للرواية .

وإذا كانت الفصول التسجيلية يتم بناؤها

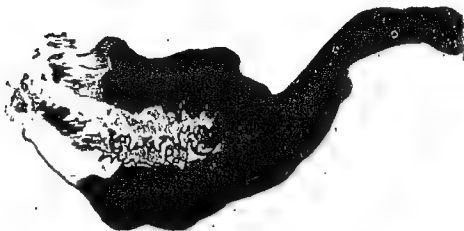
أو بالقضائى الاجتماعية ، أو بالمواقف الطائفية العدائية أو بالأحداث الهامشية حول مشروعات تجارية خائبة. فى الماضى كانت الشكرى من صحافة الخبر السطحية أما فى هذه المرحلة فأصبح المجتمع كله مجتمعا إخباريا يفتقد الحوار الفكرى الحميم العميق، فلا تواصل جدى فيه بل تكاد العلاقات بين الناس أن تكون علاقات بين أنماط وأقنعة ووظائف لا بين شخصيات إنسانية ، وهكذا تبدأ ذات تنزلق من قيم عالم عبدالناصر الإنسانية - رغم ماكان يشوبها من بعض سلبيات بيروقراطية وفساد أيضاإلى عالم غير إنسانى تستشرى فيه التطلعات الطبقيّة والعنف والفساد ، وتنزلق في تنافس مع جاراتها في العمارة فيسما تطلق عليه الراوية اسم «الهدم والبناء» أى تغيير وتجديد مظاهر الحياة وأوضاعها في أبسط هذه المظاهر حتى أعلاها من تغيير لبلات الحمام وحوائطه وتجديدها حتى دعوة ذات زوجها إلى السرقة . عندما تطالبه بأشياء يعجز عن تحقيقها قائلًا «أعمل إيه . أسرق ؟فترده عليه ذات:»وماله.. وفيها إيه «(ص١٠٢) .

فى الماضى كان يزورها عبد الناصر في الحلم راضيا ثم أخذ يزورها غاضبا مستاء ، وعندما انزلت تماما فى عملية التطلع الطبقي ومباراة الهدم والبناء بل أخذت تسمح بزيارات ليلية لزميلها منير فى غيبة زوجها ، اختفى عبد الناصر من أحلامها . ولكن ذات ظلت تمكك بقية من المقاومة . فعندما تكتشف فساد عليّة الزيتون تسعى جاهدة لكتابة محضر بهذا في قسم البوليس ، وتضيق بين مكاتب بيروقراطية شتى بغير جدوى . ولا تكرر هذه المحاولة مرة أخرى عندما تكتشف

تراكم ، وتطور بل سنجد مع ذلك هذا التراكم الذى يتخذ شكل تطور إنحدارى لو صح التعبير ،الذى ينتهى بفقدان ذات لذاتها واستسلامها للواقع .

ولهذا تكاد شخصية ذات وحكاياتها التى نتابعها فى تفريعاتها المختلفة فى الفصول السردية أن تعبر عن تأثير السياسات السلطوية العليا بالمعنى الواسع للسلطة بما تضمنه من نخب مصلحة مختلفة[تأثيرا ملموسا مباشرا فى القاعدة الاجتماعية الحية .

فذاث هذا الكيان الإنسانى البسيط العادى التلقائى ، المتزوجة من موظف صغير فى بنك ، هو عبد المجيد ،والذى يتاح لها في مرحلة عبد الناصر أن تجد مسكنا ملائما في عمارة ملائمة ، تظل تحمل الكثير من الولاة ذى الأبعاد الوطنية والاجتماعية لهذه المرحلة ،على خلاف زوجها ،وتتحرك بنا الراوية إلى المرحلتين التاليتين للمرحلة الناصرية فتنبين حراكا اجتماعيا وتحولا قيميا يبدأ من مرحلة الانفتاح الاقتصادى يتمثل أساسا فى استئجار روح التطلع الطبقي والاستهلاكى والبذخ ،نتابع هذا فى تفاصيل مقرقة فى دقتها بين سكان العمارة التى تسكنها ذات وفي موظفى الجريدة التى تعمل فيها ذات في قسم الأرشيف بها ،بعد أن استبعدت من قسم المتابعة عقابا لها على استنكارها لا سبعاها صورة عبد الناصر من قسم المتابعة وأتهامها نتيجة لذلك بالناصرية بل بالشيوعية ،في هذا المناخ الاجتماعى الجديد يتحول الكلام بين هذه الشخصيات بغير استثناء إلى عملية بث إخبارى ،وتتحول الأقوال -بتعبير الراوية- إلى ماكينات . للث ولا يخرج البث عن أخبار وحكايات واشاعات تتعلق بأسعار البضائع



فساد السمك والرنجة في نهاية الرواية التي تسجل استسلامها وتكيفها النهائي مع الواقع السائد وفقدان ذاتيتها الخاصة على أن الرواية لا تقف بنا عند مستوى المجتمع السياسي النخبوي العلوي والمجتمع المدني للفئات المتوسطة التي تمثلها ذات وسكان عمارتها وزملاؤها وزميلاتها في الجريدة ، بل تنتقل بنا الرواية إلي مستوى أدنى شعبيا يتمثل في خادومات ثلاث هن أم أفكار وأم عاطف وأم وحيد، كن يساعدن ذات في بيتها على التوالي، وتكاد الخادومات الثلاث أن يمثلن في حياة ذات أفاط الشخصيات الشعبية في ظل الرئاسات الثلاث فالأولى طيبة خدوم معطاء، والثانية تخلط سوائل الأدوية بعضها ببعض، والثالثة تتغيب كثيرا عن عملها يكاد يصل فسادها إلى حد السرقة، إنه انعكاس في قاع المجتمع لما يتم في مستوى النخبة الانفتاحية العلوية.

فساد السمك والرنجة في نهاية الرواية التي تسجل استسلامها وتكيفها النهائي مع الواقع السائد وفقدان ذاتيتها الخاصة على أن الرواية لا تقف بنا عند مستوى المجتمع السياسي النخبوي العلوي والمجتمع المدني للفئات المتوسطة التي تمثلها ذات وسكان عمارتها وزملاؤها وزميلاتها في الجريدة ، بل تنتقل بنا الرواية إلي مستوى أدنى شعبيا يتمثل في خادومات ثلاث هن أم أفكار وأم عاطف وأم وحيد، كن يساعدن ذات في بيتها على التوالي، وتكاد الخادومات الثلاث أن يمثلن في حياة ذات أفاط الشخصيات الشعبية في ظل الرئاسات الثلاث فالأولى طيبة خدوم معطاء، والثانية تخلط سوائل الأدوية بعضها ببعض، والثالثة تتغيب كثيرا عن عملها يكاد يصل فسادها إلى حد السرقة، إنه انعكاس في قاع المجتمع لما يتم في مستوى النخبة الانفتاحية العلوية.

وهكذا تصبح نهاية الرواية مؤكدة وضرورية لن تقوم ذات بأى جهد احتجاجا على

على أننا لو قصرنا رؤيتنا للرواية على هاتين البنيتين المتداخلتين: التسجيلية العلوية والسردية القاعدية، لفاتنا جوهر الرواية . فالرواية رغم دلالتها السلبية المتمثلة في هاتين البنيتين ، تقوم على بنية ثالثة كامنة متغلغلة داخل البنيتين ، ومتناقضة تماما معهما، وهي في الحقيقة القوة المحركة لبنية الرواية عامة في تجليها الثنائي، وهي ليست قوة محركة فحسب ، بل قوة كاشفة ، فاضحة ناقدة ساخرة للدلالة السلبية للبنيتين السردية والتسجيلية. هذه القوة هي قوة الراوي أو السارد للرواية، إن هذا الراوي أو السارد للرواية ليس مختفيا وراء أحداثها وشخصياتها وفصولها السردية والتسجيلية. ولكنه يبرز ويتجلى ويظهر طوال

على النفس» والتوتر خلف الملابس «بالخيمة المشرعة» أو «التنوء»، وما يخص المرأة «بالبضاعة» أو «بقدس الأقداس» والعملية الجنسية» بالموضوع إياه» على أن كلمة «إياها» أو «إياه» تصبح بديلا كامنا عن التصريح بأشياء يصعب التصريح بها .

ولهذا كذلك تتسم لغة الرواية في أغلب الأحيان بالجمل الطويلة ذات العمق الدلالي ذي الأبعاد المتعددة على خلاف جملة الوصفية القصيرة الشيثية في رواياته السابقة وفى بعض مواضع من هذه الرواية .

خلاصة الأمر أن الراوى يكاد أن يكون هو البطل الحقيقى للرواية، وهو قوة النقد والرفض والنقض لهذا العالم المتردى المنهار وخاصة في مثله تقلا مباشرا حيا فى شخصيات الرواية ومسلكها ، وإن انعكس هذا كذلك على الفصول التسجيلية ، التى تشكل المفارقات الصارخة بين عناصرها نقدا ورفضاً ونقضا كذلك -ضمنيا- لهذا العالم والواقع أن الرواية تقدم صورة سلبية بالغة السلبية سواء فى إطار المجتمع السياسى التخوى العلوى أو فى المجتمع المدنى القاعدى ، ولا مجال فيها لأى شكل من أشكال المقاومة ، فالشيوعى القديم «شيخ العرب» الذى كان يقود المظاهرات عام ٤٦ أصبح مريضاً عاجزاً ، وإضراب عمال السكة الحديد ، وإضراب عمال حلوان لم يسفر عن شىء ، وكذلك الأمر بالنسبة لثمره جنود الأمن المركزى، إذ سرعان ما تم استيعابه ورغم الموقف الوطنى الصلب الواعى لسعد حلاوة الذى احتجز رهائن يوم ارتفاع العلم الاسرائيلى فى سماء القاهرة، مطالبا بطرد السفير الاسرائيلى وغلق السفارة ، فقد انتهى موقفه بمصرعه وطويت الصفحة بل إن بعض

الرواية. بل يكاد أن يكون في جانبها السردى خاصة له بصمته الدامغة فى أغلب فقراتها . إن ظهوره الجهير لا يتمثل فى مجرد تعليقه على الحوادث أو توضيحه لما غرض منها، كما فى بعض الروايات وخاصة الكلاسيكية منها، ولكنه إلى جانب هذا كله، يمثل قوة حكم وتحليل وتقييم وتهكم وسخرية ونقد طوال الرواية بشكل مباشر أو بغير مباشر إنه يفوس داخل الشخصيات ليفسر سلوكها ، حاضرًا ويتنبأ به مستقبلا ، ويصف الأشياء فى كثير من الأحيان من خلال عيونه هو لا عيونها هى ، وهو دائب التهكم والسخرية لكثير من المواقف وأشكال السلوك المختلفة ، سواء بطريقة الحديث عنها ، أو بالتعقيب المباشر عليها ، بل لعله يخرج أحيانا من إطار الرواية نفسها ليتجه بهديثه مباشرة إلى القارىء . فعندما يتجنب -مثلا- ذكر كلمة بذية وإن تكن ضرورية يكتفى بالتلميح مؤكدا «أنها موجودة الآن على طرف لسان القارىء أو القارئة» (ص ١٢)

وهو الذى يملأ صفحات الرواية فى فصولها السردية بنسيج ذى طابع جنسى صارخ يمتزج بروح التهكم والسخرية ، بل تكاد رؤية العالم فى الرواية أن تبرز خلال المعالجة الجنسية والتوصيف الجنى والتفسير الجنى والتعليق الجنى وطغيان الحساسية الجنسية، كاشفا بهذا عن جانب الإحباط والعجز والحرمان والافتحراف فى حياة العديد من شخصيات الرواية، ولهذا نرى الرواية تستخدم الثورية للتعبير عن محاورها الجنسية الطاغية فضلا عن امتزاج البعد الجنى ببعد السخرية والتهكم ولهذا تسمى الرواية الدعارة باسم «الخدمة العامة» والاستمنا» بالاعتماد

إن الراوى هو البعد الصراعى في هذه البنية السردية للرواية الخالية من الصراع وهو الشموخ الذاتى في هذه البنية، التى تقترب فيها الذات ومختلف شخصيات الرواية وتستسلم، وتهوار، إن الراوى هو الدعوة الضمنية التحريضية في الرواية للخروج من مرحاض الواقع إلي أفق التحدى والرفض، وتحويل الدموع إلى إرادة للتغيير، وتخطى حالة الاغتراب والفلانة إلي حالة الوعى والمقاومة والنهوض. هذه هي ذات صنع الله ابراهيم. إنها تقبض بمختلف أساليبها الفنية الرفيعة المبدعة على لحظة تاريخية فارقة في واقعنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى والقيمي، فلا تكتفى بتقديم شهادة مخلص شديدة الإخلاص، وأعية عميقة الوعى، أو بتقديم «عرض حال» يتسم بالاستعلاء الجمالى والتطهر الرمزي، أو بالاحتماء بنقاوة ماض بعيد، أو بالالتزام بوسط ذهبى يقول كل شيء ولا يقول شيئا، إنما تتسلح ذات صنع الله ابراهيم بإبداع «الكلمة - الحقيقة» «الكلمة- الواقع» لتفجر الفعل التغييرى المدع الذى أصبح في حياتنا الراهنة ضرورة حياة.

ولهذا ليس غريبا أن تختلف أراء الكتاب المحترفين والمتخصصين حول هذه الرواية فالرواية استمرار متطور للرواية الواقعية وللأدب الواقعى عامة الذى قيل منذ الستينات أنه قد غربت شمس من أفق الأدب عامة، وما تزال حتى اليوم ترتفع المراثى السعيدة حول غروبها .

ولعل رواية «ذات» بالذات أن تكون بداية لحوار أكثر عمقا ورسانة، وشكرا لصنع الله على عطايه المتجددة.

تعليقات صحف المعارضة وحتى اليسارى منها لم ترتفع إلى مستوى الموقف لا شيء. فى لوحات الرواية يبشر بخيطة أمل مهما كان ضئيلا ولم تكن مقاومة ذات في الرواية دفاعا عن صورة عبد الناصر، واحتجاجا على عبلة الزيتون الفاسد غير مقاومة موقوتة انتهت بالفشل والاستسلام، إلا أنه برغم هذا، فإن الرواية تستطيع موقفا نقديا تقضيا حاسما - يتمثل ويتجسد فى موقف الرواية ومتابعته النقدية الساخرة المتهكمة لمختلف أشكال العجز والفساد والاستغلال والتبعية طوال فصول الرواية السردية منها بشكل مباشر، والفصول التسجيلية بشكل ضمنى .

وهكذا يصبح صوت الرواية وتدخلاته وتعليقاته المختلفة ولغته ذات الأبعاد المتنوعة هو الذات التى لا تفقد ذاتها، وهو الوعى الراض المتحدى الذى يتلف القارىء ويحميه من حالا الإحباط والفشل والفساد واليأس واللامبالاه وانعدام القيم فى الهميتين المتداخلتين في الرواية السردية والتسجيلية وعندما يجد العديد من الناس رجالا ونساء من المواطنين الطيبين البسطاء التلقائيين أنفسهم فى شخصيات الرواية، فهم ضحايا تماما مثل ذات وبقية شخصيات الرواية من ضحايا المجتمع السياسى العلوى، والواقع المتردى الذى أفضى بهم إلى الاغتراب والسلبية والانسحاب والتسلط والتطلع الطبقي العاجز المقهور، فإن الرواية بطابعها النقدي التهكمى الساخر، تعيد لهم وعيهم النقدي بذواتهم. إن الراوى في هذه الرواية هو الذى يقيم مسافة «بين شخصيات الرواية وأمثالهم ومثيلاتهم من قارىء وقراءات الرواية، والذين يجدون أنفسهم في هذه الشخصيات».

قصيدة لم تكتب بعد...

أنطلق وحيدا في عربة رمسيس (١)
أخوض بحار المطر المتكدر في الطرقات الجندی؟
المتسخة.
عذرا يابنتا مور (٢)
لن تلهم عنى ملحمة بطولة.
فأنا لا أتحرك في التاريخ
ليس أمامي بلد أغزوه، أحرره،
أو حتى أتجول فيه بعيني سائح.
سرقوا منى كل الطرقات إلى قاده.
ليس ورائي أسرى
إلا أطفالى، أطفالك ياتانيس (٣)
لا يجرى حولي غمر أو أسد أو أتباع.
لكنى.. ألمح خلفي جنديا يقرأ رقم العربة
ماذا؟.. هل جاوزت الحد المرسوم؟
إني أتتحرك حتى اليوم بحسب الثالث
المتلون،
أبباطاً، أستمس، أتتحرك
وفق مشين جندی ملك أسرار الحركة واللون
ماذا أغضبه منى؟
هل أدرك ما احتفل به هذا اليوم؟

حتى أسرار الحركة فى نفسى يعرفها هذا
فليعرف أولاً يعرف
بل فليعرف كل جنود العالم، من يقفون
بأكداش الأسلحة العصرية
عند نواصى منطلقات الإنسان،
أنى احتفل اليوم بميلاده شتاء...
شئ ما.. احتفل بميلاده،
فى عام لم أعرف فيه،
معنى أن يولد شئ فى تانيس،
إلا أحزان التعساء المقهورين.
عذرا يابنتا مور..
ياشاعرى المقهور..
شئ ما احتفل به يتجاوز جدران الألفه
والقهر،
يتحرك فى نفسى عبر الثالث المرسوم
المتلون عند نواصى منطلقات الإنسان.
.....
تانيس، أمامى، تسم بالبرق
تانيس أمامى ترقص تحت طبول الرعد.

تنطلق نخوض بحارا، نتقحم أسوارا،
نبليغ قادش.

نفزرو، ونحرو، ونحب، وننحب
اطفالاً أحراراً..

أضحك، أضحك، أضحك..
وأفبق

محصور، مقهور، متبلد
داخل عربة رمسيس؛

بالأحلام أضعتك ياتانيس..

هل تصيح قادش أخرى.. تانيس؟

...

عذراً يابنتا مور..

إني احتفل بميلاد شتاء يبرق يرعذ يظفر
فى ذاتى..

احتفل بعلم أخضر يترعرع فى خطواتى..

أحلم... أعرف أنى أحلم فى كلماتى

لكننى أعرف... أعرف ياتانيس

أنى لن أبصر وجهى، وجهك أبدا

إلا فى قادش

هذا وعد يابنتا موا وعهد

لاتنسج من قصيدة

حتى لاقحوها أمطار الأحلام

فقصيدتنا قادش

وقصيدتنا لم تكتب بعد.

تانيس أمامى تتعري، تتجرد تحت الأمطار
تتساقط زينتها، تتساقط عنها

كل مساحيق الحسن

وأخوض بحار الطين.

أفلق سد اليم الأسود، أمضى

للقاء المعجزة بسينا..

أضلاعى عربات الحرب وألواح الحكمة.

أبحث، أبحث عن قوس قزح

لأعلقه فوق مآذن وكنائس قادش

وأوزعه حلوى فى أعياد الأطفال.

عذراً.. يابنتا مور

ياشاعرى المقهور

لاشئ أمامى غير المطر المتجمد

أنا تحت البرق بغير طريق

أنا تحت الرعد بغير بطولة

أنا تحت الأمطار بلا ألواح، أو حكمة

محصور، مقهور مبتلد..

فى عربة رمسيس

لكننى فى الحق، أحاول أن احتفل بشئ.

احتفل بأنى أحلم فى عام ماتت فيه

الأحلام.

أحلم أن البرق يضئ طريق الأشواق

أن الرعد يردد مافى نفسى من قدرة

أن المطر يظهر جسدى،

يمسح فوق جبينى بالخضرة

بالأحلام أحارب وأحب

أحملك على كتفى ياتانيس

أو أجلسك جوارى فى العربة

ياعرس العمر المتوهج

بجوارى تجلس تانيس

(١) اسم سيارة كانت تنتجها مصر فى الستينيات.

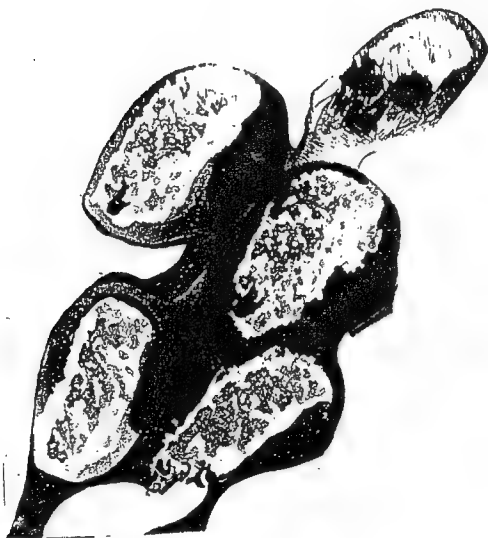
(٢) شاعر مصرى كتب ملحمة قادش التى تصور

انتصارات رمسيس الثانى

(٣) عاصمة دولة الرعامسة

مؤلفات محمود أمين العالم

- ١- ألوان من القصص المصرية، دار النديم ١٩٥٥، تقديم د. طه حسين اختيار وتعليق نقدي : محمود أمين العالم
- ٢- قصص واقعية من العالم العربي . دار النديم ١٩٥٦، اختيار وتقديم : غائب طغمة فرمان ، ومحمود أمين العالم
- ٣- أسفى الثقافة المصرية .بالاشتراك مع د. عبد العظيم أنيس ،طبعة أولى - ١٩٥٥ م دار الفكر الجديد ،بيروت ،طبعة ثانية دار الأمان ١٩٨٨ م الرباط ،طبعة ثالثة ١٩٨٩ م دار الثقافة الجديدة
- ٤- معارك فكرية :طبعة أولى ١٩٦٥ م دار الهلال - طبعة ثانية ١٩٧٠ م دار الهلال . : ترجمة روسية ١٩٧٤ م - دار التقدم - موسكو .
- ٥- الثقافة والثورة : دار الأداب ١٩٧٠ م بيروت
- ٦- تأملات فى عالم نجيب محفوظ : ١٩٧٠ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة
- ٧- فلسفة المصادفة : ١٩٧١ دار المعارف القاهرة
- ٨- هربات ماركيزوز : أو فلسفة الطريق المسدود : ١٩٧٢ م دار الأداب - بيروت
- ٩- الوجه والتناع فى المسرح العربى المعاصر ١٩٧٣ م دار الأداب - بيروت
- ١٠- الإنسان موقف ١٩٧٢ م المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
- ١١- البحث عن أوروبا ١٩٧٥ م المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
- ١٢- توفيق الحكيم ، مفكرا وفنانا طبعة أولى دار القدس بلا تاريخ .طبعة ثانية .دار شهندي ١٩٨٤ م القاهرة
- ١٣- الرحلة إلى الآخرين : ١٩٧٤ م دار روزا اليوسف القاهرة ..
- ١٤- ثلاثية الرفض والهزيمة : دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم ١٩٨٥ م دار المستقبل العربى القاهرة
- ١٥- الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر طبعة أولى ١٩٨٦ م دار الثقافة الجديدة ، طبعة ثانية ١٩٨٨ م دار الثقافة الجديدة ،، طبعة ثالثة ١٩٨٨ م الدار



البيضاء المغرب

تحت الطبع

- ١٦ - الماركسيون المصريون والقضية العربية : المكتبة الشعبية : دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ م
- ١٧ - مفاهيم وقضايا إشكالية : دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ م
- ١٨ - أغنية إنسان (ديوان شعر) دار التحرير ١٩٧٠ م
- ١٩ - قراءة لجدران زنزانة : (ديوان شعر) وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ م
- ١ - دفاع عن الشعر
- ٢ - المعمار الفني والدلالى للقصة والرواية العربية
- ٣ - تنوعات على لحن الوطن (دراسات فى الثقافة والسياسة)
- ٤ - دراسات فى التراث
- ٥ - اصيصاد الإنسان (رواية)

كتاب خطرون

ورقة عمل الأدباء فى مالاوى:

الإبداع والسيف على العنق

ترجمة واعداد:

محمد الظاهر ومنية سمارة

كونها منتدى عاما يتمتع بالتعددية والديمقراطية، ومجموعة أدبية تقدم الإبداعات الرائعة باستمرار، وقد أسست هذه الورشة عام ١٩٧٠، وذلك كمحاولة متعمدة ومدروسة من أجل التأسيس لأدب مكتوب في مالاوى، وهذه الورشة تتبع لدائرة اللغة الانجليزية التابعة لكلية الحقوق بجامعة مالاوى في زومبا التي تقع بالقرب من بلانتير، وعضوية هذه الورشة لا تقتصر على العاملين في الجامعة وإنما يشترك فيها سكان المدينة جنباً إلى جنب مع العاملين في الجامعة، الكتاب الطليعيين ومحاضرو الجامعة، جنباً إلى جنب مع طلابها، وتدار هذه الورشة من قبل رئيسين دائمين: رجل وامرأة ينتخبان للعمل فيها لمدة عام واحد، إضافة إلى مستشار من دائرة اللغة الانجليزية.

أما الندوات فإنها تعقد مرة كل اسبوع، ويحضرها حوالى ٦٠ شخصاً، ويقوم على إدارة هذه الندوات أشخاص عديدون، بحيث لا يسمح للشخص الواحد أن

القائد المنشورة مع هذه المقالة قرئت كلها فى ورشة عمل الأدباء فى جامعة مالاوى خلال السنوات الثلاث الماضية، ولم تقرأ واحدة من هذه القصائد فى أى مكان آخر بل لم يكن بالإمكان نشر أى منها فى مالاوى دون تعريض كاتبها للخطر، فقد حكم على الشاعر الطالب (زانغاف جوشواتشيز) بالسجن لمدة عامين، أما الشاعر المحاضر (انسوست باندا) فهو يعيش الآن فى منفاه الاختيارى فى زيمبابوى أما (جاك مابانجى) رئيس دائرة اللغويان ومؤلف (حرباوات والهة)، فإنه يسير على حبل مشدود ويعرض حياته للخطر بشكل دائم.

وبالرغم من إعادة تشكيل لجنة الرقابة المالاوية السيئة السمعة، وبالرغم من تخفيف القيود الظاهري على المطبوعات إلا إن الكتاب المالاويين الطليعيين، كما يقولون، يخضعون «لخطر فعال» فى بلادهم.

وقد بقيت ورشة عمل الأدباء هى المتنفس الوحيد تقريباً للكتاب فى مالاوى إضافة إلى

مابانجى، أمثلا، فإن مثل هذه الندوة لا يعلن عنها، إضافة الى أن الورشة تثير شكوك السلطات، وتعمانى من تدخلات السلطة الكثيرة فيها.

كذلك فإن كتاب مالوى، ينظرون الى ما هو أبعد من مجرد الاستماع اليهم في هذه الورشة، إنهم يرغبون في أن يتواصلوا مع جمهور أكبر من هذا الجمهور عن طريق الندوات والأعمال المطبوعة، نفى المهرجان السنوى الأول للفنون في بلاتيسير لم يدع الشعراء أصحاب القصائد المنشورة مع هذه المسألة، وذلك لأنهم يعرفون بأنهم شعراء ثوريون، وإذا طلب من أحد الشعراء أن يقرأ قصيدة في الإذاعة، فإنه يتوجب عليه أن يكون رقيقا على ذاته، حتى لا يوقع المنتج في المشاكل، وهذا هو السبب الذى جعل عددا قليلا من الشعراء المالاويين يظهرون في المختارات الشعرية التى يسمح بتوزيعها في مالوى، في حين توجد عوائق كثيرة أمام توزيع العديد من المجموعات والمختارات الشعرية الأخرى، فالمختارات الشعرية التى جمعها (جاك مابانجى) والتى صدرت بعنوان (حريارات والهة) عام ١٩٨١، لم تمنع بشكل رسمى عن طريق لجنة الرقابة، لكنها لم تكن متاحة للعرض في مكتبات مالوى وحين قدمت للجنة الرقابة، وجه أحد رجال الرقابة الذين قرأوا المختارات اللوم ل(مابانجى) لأنه «وهج الى الناشرين دون أن يمكننا أولا من القاء ولو نظرة أولى على مخطوطته» وبعد الاستحسان العالمى الكبير الذى نالته هذه المختارات، كتبت إحدى دور النشر المالاوية ل(مابانجى) تعبير له عن التقدير الكبير لهذه المختارات وإنها ترغب فى توزيعها في

يدبر أكثر من ندوة، أما الأعمال المقدمة في ورشة العمل هذه فتتألف من قصة قصيرة وقصيدتين، بحيث تقرأ القصة القصيرة من قبل مؤلفها.

أما القصائد فتقرأ مرتين، مرة من قبل مؤلفها ومرة أخرى من قبل شخص آخر، وبعد انتهاء القراءات يدعو رئيس الجلسة للنقاش، هذا النقاش الى يستطيع الجمهور من خلاله أن يعبر عن رأيه بحرية وصراحة ووضوح، وبشكل بناء ويبدو أن الأعضاء لا يخشون طرح التساؤلات، أو الانتقادات حول الأعمال التى استمعوا اليها، حتى لو كانت هذه الانتقادات متعلقة بالوضع الراهن في مالوى، ومثل هذا النقاش جدير بالاهتمام في المجتمع المالاوي الذي يتصف بالفاشية

أم الأعمال فإنها تقدم مسبقا الى الرئيس الدائم، الذى يقر مع المستشار أى القصص أو القصائد التى يجب قراءتها في الندوة القادمة، وهذه الأعمال تنسخ على الآلة الناسخة وتوزع على أعضاء ورشة العمل قبل وقت قصير من انعقاد الندوة، وبعد ذلك يتم حفظ هذه المخطوطات، وتحفظ فى ملفات في دائرة اللغة الإنجليزية.

ومع أن هذه الجلسات، جلسات مفتوحة، إلا أنه لا بد من وجود بعض الإجراءات الرقابية، ومن هذه الإجراءات مثل، إن المستشار لا يمكن أن يزكى أى عمل لهذه الندوات، إذا كان هذا العمل يحمل مضمونا سياسيا يمكن أن يسبب المشاكل لمؤلفه، خاصة إذا كان صاحب هذا العمل طالبا قليل الخبرة كما أن فترة توزيع الأعمال على المشاركين في هذه الندوة تكون قصيرة جدا قبل انعقادها، وإذا كان العمل الذى سيقراً في الندوة ل(جاك

الفترات السابقة والتي يشعر أعضاء اللجنة الملكتة بقرأتها أنها ليست من الكتب الهجومية أو التحريضية، ولكن مثل هذا الأمر يتم ببطء شديد «وذلك من أجل عدم إثارة أية شكوك، أو إثارة غضب الجهات المسؤولة» ويسبب هذا الخوف غير المبرر الذي يعيش في قلوب أعضاء اللجنة فإن لجان القراءة فيها تقوم بالرقابة على تقاريرها ذاتها، ولذلك تراها لا تقدم أية توصية أمينة ودقيقة لأي عمل تشعر إنه سيعرض حياة أفرادها، أو أفراد عائلاتهم، أو حتى يعرض حياة الكاتب للخطر، حتى ولو كان تقييمهم الشخصي للعمل بأنه من الأعمال الأدبية الرفيعة، كذلك فإنه يتعين على أي كاتب يريد أن ينشر إبداعه داخل مالاوي أن يرسل المخطوطة إلي الرقابة أولاً، وبعد ذلك يطلب منه أن يعيد كتابه العمل حسب ملاحظات اللجنة، كي يصبح العمل مقبولاً موافقاً عليه.

ونتيجة لذلك فإن الاتجاه العام لدى الكتاب المالاويين، هو كتابة الأعمال الأدبية بالأسلوب الذي لا يشير غضب لجنة الرقابة والمسؤولين، وهو الأسلوب الذي يقول عنه (باندا): «إنه الأسلوب الذي يعمل على تدمير الشعر وتخريبه، ذلك أن العديد من الكتاب يميلون إلي الكتابة الرمزية المفعزة من أجل التحايل على الرقابة، لكنني اعتقد إنهم يعملهم هذا إنما يقتلون ما يحاولون إبداعه»

ومن الشعراء المشهورين التحريضيين في هذا المجال (زانغاف تشيزيز) الذي تخرج من كلية الحقوق عام ١٩٨٥ بعد أن كان قد استأنف دراسته بعد إطلاق سراحه في ايار-مايو- عام ١٩٨٤ وكان وقتئذ في سنته

ملاوي، إذا «قمت بشطب بعض السطور التي يمكن أن تشير جراح المواطنين التي لم تلتئم بعد» وقد قيل لبائعي الكتب، إنه يمكنهم أن يقوموا ببيعها إذا أرادوا، على أن يتحملوا عواقب بيعها، وقد بيعت بعض النسخ في مكتبة جامعة مالاوي، ولكن بعد فترة وجيزة سحبت هذه المختارات من رفوف المكتبة، كذلك فقد لقيت مجموعتان شعريتان مختارتان لشاعرين طليعيين آخرين نفس المصير، ويعيش الشاعران الآن في المنفى، والمجموعتان هما (ايتها الأرض انتظريني) ل(فرانك تشيباسولا) التي صدرت عام ١٩٨٣، و(عندما تشرق الشمس على سايبيتاوا) ل. فيليكس مثنائي، التي صدرت في نفس العام.

أما (حرباوات والهة)، فقد قرئت من قبل ثمانية من أعضاء لجنة الرقابة، ومن بينهم زملاء ل(مابانجي) في كلية الحقوق، وقد تم هذا الأمر في فترة الرقابة المخففة والتي بدأت عام ١٩٨٠، حين حلت اللجنة السابقة واستبدلت بلجنة جديدة كلياً، «وقد جاء حل تلك اللجنة حين شعر الرئيس (هاستينغر بادنا) بالخرج عندما علم أن أحد الكتب التي أهديت إليه خلال زيارته للولايات المتحدة كان قد منع في مالاوي ولذلك كان لا بد من وضع رجل خبير ومثقف على رأس اللجنة الجديدة، كذلك كان لا بد أن يكون ٩٠٪ من أعضاء اللجنة من المدنيين المثقفين والمؤهلين أكاديمياً، فقد اشتملت اللجنة إضافة إلى اساتذة الجامعة على أعداد من أساتذة المدارس الثانوية، وبعض العاملين في حقل الإعلام الجماهيري، وهذه اللجنة تتخذ قراراتها بناء على تقارير العاملين فيها، ولهذا فمن الممكن الرجوع عن قرارات المنع التي اتخذت بحق الكتب في

لمصادرتها الي منفاه في زيمبابوي في شهر شباط-فبراير- من العام التالي.

وقد وجد (باندا) أن ورشة عمل الكتاب قد أصبحت ضعيفة جدا، فهو يقول:

-«ما تزال المجموعة تلتقي مساء كل يوم ثلاثاء لكن هناك شيئا مفقودا، فقد اضطر العديد من الكتاب الكبار الى الانسحاب منها، كما إنه لا توجد أية حيوية في ابداع اغلبية المشاركين».

وهو يشعر بخيبة أمل كبيرة بلجنة الرقابة الجديدة «فقد كان يأمل أن تشكيل تلك اللجنة سيكون:» البداية المرفقة للنقلة العظيمة التي يمكن أن تعطى الاحترام والتقدير للمثقفين كجزء من مسجعتنا، وكنت أمل أن يكون بإمكاننا الحديث الآن، كما كنا نفعل في الفترة التي سبقت مرحلة الاستقلال، حين كنا نواجه عدوا مشتركا ولقد غادرت الي بريطانيا في ذلك الوقت علي أمل العودة الي جو أكثر نقاء، لكن هذا لم يحدث أبدا.

لقد وجد أن قراء لجنة الرقابة كاذبون ومزيفون ويتظاهرون بأنهم ليسوا على علم بكل ما يجري، وأنهم غير متورطين في الأعمال القذرة التي تقارس بحق الأعمال الإبداعية وتؤدي الي منعها، وما يدعو الي الحزن أن بعض هؤلاء الناس الذين أصبحوا قراء للجنة الرقابة كانوا من الاعضاء النشطين الذين كانوا يعيرون عن ارائهم بصراحة في ورشة عمل الأدباء، كما أن أحدهم ما يزال على راس إحدى المجلات الأدبية: وهذا هو السبب الذي جعلنا نشعر بالبهجة عند تشكيل اللجنة الجديدة، لكن ما يدعو الي الأسى أن مثل هؤلاء الأفراد هم الذين يقومون بمنعنا وشل حركتنا .

النهائية وكان هذا الشاعر من الشعراء الذين اسهموا اسهاما كبيرا وفعالا في ورشة عمل الأدباء لعدة سنوات، وذلك عن طريق ابداعه الشعري وعن طريق اسهاماته الفعالة في جلسات النقاش.

أما (النوستت باندا) فقد أثبت إنه كاتب جماهيري متعدد المواهب، خاصة بعد أن ذهب لدراسة اللغويات لمدة عامين في بريطانيا عام ١٩٨٠، وكانت قصصه القصيرة قد أذيعت من هيئة الاذاعة البريطانية بينما كان ما يزال طالبا في المدرسة. كما فاز بجائزة المكر الثقافي البريطاني عام ١٩٧٦، وقد كتب خلال هذه الفترة: أكثر من إحدى عشرة تمثيلية إذاعية أذيعت من محطة اذاعة مالاوي، كما أعيد بث هذه التمثيليات أكثر من مرة، ماعدا تمثيلية واحدة هي (أحمق مثل نبي) التي تعرضت لحملة من التشويه قبل اذاعتها، ولذلك لم يكتب لها أن تبث من الإذاعة أبدا، وقد حذر منتجها من مغبة عمل مثل هذه التمثيليات، واعتقل فيما بعد، وقد نشرت العديد من قصائده في الصحف والنوريات الانجليزية في كل من بريطانيا والولايات المتحدة وكندا.

وبعض المجلات الصغيرة في مالاوي، كذلك فقد نشرت له مسرحيتان هما (اللورد الرحيم) و(ثرثرات) ضمن مجموعة من المختارات المسرحية صدرت في مالاوي في كتاب عام ١٩٧٦ تحت عنوان (تسع مسرحيات مالاوية)، أما مسرحيته (بيليو) فقد منعت عام ١٩٧٦، بعد إجراء البروفات عليها، ولم يسمح بعرضها، وفي تشرين أول-اكتوبر-عام ١٩٨٢، عاد من المنفى الي مالاوي ليشغل منصب استاذ في جامعة مالاوي إلا إنه اضطر



قصائد من مالاوى

(١)

صلاة في يوم
شهداء ١٩٤٨
شعر: جاك مابانجي

إذا كان هذا هو أنت أيها الرب
فعليك أن تطلب منا أن نصلي لك
مع هذه البيضة الأخيرة للطائر الداكن
المروج
فقطعة النقرود الملوثة هذه من شحاد

ويحاول شرح الأسباب التي دعت له لاتخاذ
قراره بمغادرة مالاوى. فيقول.

«لقد شعرت أنني سأخفق إذا بقيت
، واعتقدت أن من الأسلم لي أن أغادر حتى
لا اتسبب في تعريض عائلتي والناس الآخرين
الذين يمتنون لي بصلوة لخطر... لقد كان
بإمكانى أن أبقى وأن أعيش في الورشة
، لكن أصدقائي حذروني أنه يتوجب على ألا
أقرباً مثل هذا الشعر ، وقد وصل الأمر لدرجة
أن أحدا لم يعد بإمكانه أن يمزج مع أصدقائه
، وأصبح كل واحد منا يسير وهو يحمل نير
الخوف في عنقه ، وقد أدركت أنني لم أعد
قادرًا على احتمال مثل هذا الوضع
، فغادرت».

الشوارع

تضرب هذا الماعز الناحل للفتاة الخجلة
التي خطفت هذا القربان من القوة المقدسة
هراء رؤسائنا فى قاعات المآدب
اضاء على زانباتهم المهجورات
فى موقعنا نحن المتحدرون
فهذا المجال لصناع المكائد
يفجر دما ملهم فى العلن
من أجل قبر آخر
لا من أجل مواجهة حتمية
إذا كانت هذه هى الطريقة التى نريدنا أن

نعبدك بها

أيها الوب

فما هذا الفناء الذى تفوز فيه الجريمة
فى يوم شهادتنا
فلتكن رؤوفا إذن
ولتكسر عنقها بنبل

(٢)

ظهور المتملقين الجدد شعر: جاك مابانجى

(إلى فيليكس مثالا)

الدم المتدفق لفراولة الزاميا اللذيذة
يتخثر اليرم

فمرجة البرد تطفئ على النجد
ولا يوجد أى أطفال وقحين يتواثبون
ليملأوا السلال
ولا سيارات مرسيدس تشعل كالأفعى حول
مجمعات السيارات
فى الأسفل

وأبواق الصمت تقول من غير تكبير
(هل هناك رجال آخرون عاطلون عن
العمل؟)

وتعيد نكتتها الليبرالية مرة أخرى
على مدافن الذين قتلوا بالرصاص
لا يوجد أى متعهدين
فنحن الذين نحرس ثوب أبوابكم ،ونكتم
محطات الإذاعة الأجنبية
ولا يوجد أى قسيس يتملص ،أو يبدى
استياء لقداش الموتى الجماهيرى ،أو أبواب
الكنايس التى تحرق
والا فإنه يتحتم على القسيسين المتحدرين
أن يحصلوا

على إذن بدخول القرية
فمنع التجول الذاتى يبدأ فى الساعة
السابعة
وبعد ذلك

يتحتم على كل إنسان ألا يظهر فى فناء
بيته

وذلك من أجل الحيلولة بين الناس وبين
مثيرى الفتنة
يبدو ، أن العاطلين عن العمل هم الذين
يريدون تنقية الأجواء

لكن المتملقين الآخرين لا ينتظرون
وأنت تعرف هذه العينة

(٣)

أشجار الهكرندة الشاحبة (١)

شعر: جاك مابانجى

(إلى قرانك تشيباسولا)

معتقل

يداه فى جيبه

يمسك البلغم ويعاين مشهد الوطنيين

العاقين

ويوقظ الليلة الرهيبة المربعة

التي دفنا فيها أخانا

معتقدين بأننا سنصل حالا.

كان أحدهم يطوف بالمكان

وهو يدرك أنه لا يوجد أحد

وأن الدفء الحقيقي فى الخارج.

واليوم

مع أننا قد نضجنا

ألا إن مجازاتنا قد أصبحت شاحبة

ومع أن اشجار الهكرندة ما تزال تصبغ

أرضنا

بلونها الأرجواني

ألا إنها تسحق تحت أقدامنا

وعجلات سياراتنا

من تلك العصابات الجديدة

التي ما تزال تطلق النار

إذن من الذى سيقوم فى الغد

كى يهز بعنف

هذا الحصار الذاتى الهش.

(٤)

انتظار

شعر: انستت. او. ه. باتندا

من أجل أن أسمع الاستقبال الصاخب

للأطفال

والضحكات العالية للرقاق

الذين يجتمعون فى - الويست اللوى (٢)

من أجل أن أسمع الجدل اللفظي

وقباح العجائز المثير للغثيان

الذى يخرج من تلك الاحشاء الخاوية

يا بلادى، سأنتظر

* *

فى الساعة الزجاجية

أراقب الرمال

فأرى تلك العقول الضيقة من خلال ذاكرتى

وحزام الخضوع الذى لا يمكن الغاؤه

فى حين يتعالى صوت دقائق الساعة

تلك الدقات الناعمة العذبة

فى اجتماعات (مفال) للكتاب تتدهرج

النيران (٣)

وكل ما استطيع سماعه

هو اصوات الأطفال الذين يلعبون

بالنار، بالخرق الطفولية التي نسجوها

وهروات (المولونسى) (٤) فسى

(ناتشيمبر) (٥)

وأشير الى الوقت

لا، لا، يوجد أى شاعر غاضب هنا

حيث يعتمر الأطفال قبعات الحكمة

التي هجرتها أنوف الحكماء المتدلية

واتجهت الى قاعات المآدب

وأوهام مطاردة شجاعتهم للسلامة

هنا تكمن السلامة الشفافة

كالبشرة السوداء

كالعشب الأخضر الذى تزيته بقع الدم

وأنا لن أتعفن وسط هؤلاء الذين يعيشون

ببلادة

ويعانون بلا ألم

إنهم يعانون من عبودية بلا قيود

ويعيشون فى سجن بلا جدران

نحن لاعيون لنا، ولا نخجل من عرينا

نضحك على العالم الواسع

فى أحضان الماضى
الآتى من
الزنازة رقم (٢)
(٢)

أخى
هذا هو القبر
القبر الذى ينتظر فيه الرجال
موتهم
أو استمراره
حياتهم
أجل إنهم ينتظرون
داخل هذه الجدران

التي تفصل بين حجرات هذا القبر
الذى لا شاهدة له
(٣)

سلاسل المنفى والقضبان الفولاذية
تلقى بظلال سيادتها على الرجال
وأرواحهم
وتوقعهم للتحليق بعيدا
الذى يشه فى نفوسهم
دين النضال

فهم يعرفون :
أنه لا توجد هناك أية قيود
أو قضبان فولاذية
قادرة على تقييد الإنسان
أو كبح الحقيقة
وفي الوقت الذى يقفون فيه
مدفونين وهم أحياء
يظنون يرددون آيتهم المقدسة:
الموتى والمدفونون
هم الدليل على أنه
لا مستحيل
مع النضال

ونكذب على أطفالنا
بالأغاني التى تمجد الحروب التى لم
نخضها
والانتصارات الزائفة
ونترك تلك الآثار العميقة الباقية
فى جسد الفقراء
الذين تنازلوا عن جلدتهم
ليدافع الهاون
وعظامهم للقرميد
وأرواحهم التى تلمع هذا التطور الخيالى
الغرب
* *

من أجل أن أسمع هتاف الجماهير
وانتصار جنود الشعب الأعمى
سأنتظر، وأنتظر، وأنتظر

(٥)

قبر بلا شاهدة

(قصيدة فى ست حركات)

شعر: زانغاف جوشوا تشيزز

(١١)

رؤية الباب الموروب
فى المساء
من خلال نظرة بانورامية
شاملة
ممتدة الى أعماق الليل
اللامتناهى
المنقط بالضوء
من الأمور التى لا تصدق
خاصة وأنت تستلقى

بين توقيت الأمس حسب ساعة (أوميغا)
ويتقيت الغد حسب ساعة (ألغا)
(٦)

ومع ذلك يظل بعدنا جميعا
وخلف هذا الجدار
يمتد رعب
ساحة الإجراءات الأمنية القصوى
التي تلوح من بعيد
كرمز للظلم والاضطهاد.

الهوامش

١- الهكرندة: شجرة إسرائيلية استوائية
تزرع لجمال أزهارها البهجة.
٢- تقليد غربي، يوحى بالانسلاخ، ووجهة
النظر المختلفة.

٣- اجتماعات تقليدية تعقد
في (نشيسوا) و(تبنوكا) للرجال والأطفال
أوللمحاكمات.

٤- هراوات تصنع من أغصان الأشجار
الذابلة.

٥- اسم لمكان مأخوذ من اسم كركدن
أسود مشهور بالوحشية.

فسبح شموع
تضيء سبعة قضبان فولاذية
كانها أطباق
الهام
بينما تقيد السلاسل
الرجال
وتفصل القضبان
الرجال عن نفوسهم
(٤)

تري أي شيء
يمكن أن يسلب
رجولة الرجال
أكثر من هذه

الرقصة المقنعة

لراقصين بلا أقنعة

وصانعي أقنعة بلا عيون

الذين يخترقون الغشاوة الضبابية

لقد

الغد؟

فوق الدرجات الاسمنتية

للطبقات العليا

هناك

حمامات ومراحيض

تزين المشهد

وتنزل الستار على نهاية المسرحية

التي تبدأ

بين الحراس

والعائدين الى السجن

الشلال والكماشة وأشياء أخرى سخيفة

..يجب أن تأتى ..لا قوة تستطيع أن تمنعك
عن الوفاء بوعدك ..علينا أن نملك الحياة ولو
لحظة من عمرنا..وهج السيجارة مشتعلا
يؤذنى ،أريد وهجا أسود، يائسا كهذه الحجرة
..لا أريد نبض حياة لغبير دقات قلبى
الواهنة..لن أقول طال انتظارى اليك..فالسيف
الذى يقطع غير الرقبة جبان..لن أتوقع سوى
طرقك المتدلل علي الباب ..لا طاقة عندى أن
أستبع تحايلك علي أملك..الأثوبيس الذى
بفضلك ،خطو قدميك ،حتى تطرقى بابى، ثم لا
يقرعنى سوى الصمت، وأعود أصطحبك ،واقفة
أمام المرأة ،تضيفين للمسرات الباغية الي
حاجبيك ،ونفط الدم الصارخة هدوءا على
شفتيك..وينلجر وجهك جمرة سوداء تجلد
الثلج الذى عيش داخل صدرى ..وترسب
فحما ميتا على جدران الشرايين..ثم لا يقرع
بابى غير الصمت ..مهما خاب سمعى، فلن
أسلم أنك لن تحضرى الليلة.

هذه فكرة فوق الاحتمال ،فوق الممكن
،فوق التصديق..لحظات قليلة وسأفتح الباب
..سأقتحه بنفسى ،هذه إمكانية ،أنا وحدى

الظلام مشبع بالعرق البارد..الصمت
القانى يعانق اللون الأسود .مامن بصيص
..ما من نامة..نعيق الصراصر الجنائزى خنقه
الشتاء الذى يخلق كل حى..ذرات التراب
المتراكمة نسجت رداء كشيئا كسى كل
المكان..المدق الذى صنعتته قدمك يا وفيق
فوق التراب من باب الشقة الباهرة حتى حجرة
النوم ودورة المياه، ليدفع إلي وعيك بالمدق
الضيق الذى صنعتته قدمك-إياهما ذات مرة-
في واحدة من شقق طنطا، منذ عشر سنوات
،تزيد أو تنقص ،أنت لا تعي الحساب، لقد
هرت مرتها من طنطا..أنت لن تهرب هذه المرة
..علي أن كل شىء يجب أن يبلغ مدهاء..لا
شىء يا وفيق يقبل أن يظل معلقا إلي الأبد
،،اتخذت سكنك على مرمى نظرة من
الأهرام..أنت ما قبعث هنا روحا خرافية مع
الأرواح التى تطوف بمقابر المصريين إذا جن
الليل ..«إنسانيات» ،ابنه عمك..اختارت
لكما هذا السكن ..قالت هنا سنعيش يا
وفيق..على أننى لم أترك يا إنسانيات ..إن
عقلي يرفضك تماما..لن أناقش أمرا مفردى

تطالبيني أن ألك بكلمة طيبة.. أنا لا أجد
 حيك القول.. اللهم لا يشعر سوى الحريق.. إنه
 خبير لى ولك أن يصفى كل ما بيننا.. ليت ما
 بيننا يقبل فصل الخطاب.. يجب أن تحدى
 موقفك.. سأعجل النهاية ولو أسلمتني الي
 بأس بلا قرار، لا بد من أن نضع النهاية
 الليلة.. والآن، فلتتزوج يا إنسانيات ولن
 نتحدث إلا فى الظلام.. ولتعرفى جيدا أنى لا
 أطيق النور، الظلام صديقى إنه المساحة التى
 فيها يتمدد وجودى، إن الظلام وطنى
 وجنسىتى وملاذى، إنك فى الظلام لست إلا
 الشبح الذى أخلقه أنا.. لست إلا الصورة
 التى تعيش داخل مخى.. لا أريد لوجودك أن
 يتمرر على بضوء الصباح، إنك فى الظلام يا
 إنسانيات سجينتى.. لكنك أيتها البهيمة لا
 تفهمين إلا بقرنى الصرصار.. ولا تهددى
 بمغادرة الشقة فدون ذلك حشرة
 الموت.. اللعينة تجرب سلاحا قاتلا.. كان روحها
 ترسانة مغرلة تزخر بكل بداءات.. الإنسان..
 صدقيني أنت، أريد أن أضع رأسى على صدرك
 ساعة.. أريد أن أعرف ما أريد.. لا
 أعرف ما أريد..

ارتعش ظلام الحجرة مدمرا
 محمومًا.. جبروت الفيضان تدفق مهتاجا فى
 قنوات الإنسان الضيقة.. لمبة الجاز الصغيرة
 تقتعد المنضدة.. كأسان حائرتان تنقلان اللظى
 الى الجوفين النهمين.. وفيق ينتبه إلى ثقل
 واضح فى أصابع يده اليسرى رعدة لا إرادية
 تهز البنصر والخنصر.. طنطا تعود إليه، انقباض
 قاس يسقط على صدره.. شوارع طنطا على
 امتلاتها لا يربطه بناسها حتى وشيجة
 النوع.. شقته هناك.. كيف يتحول السكن إلى

أملك تحقيقها.. ليتنا لا نعلق سعادتنا على
 إرادات الآخرين.. إن بقائى هنا يعنى قدرتى
 على أن أفتح الباب، لا مفر من ملاقات خيبة
 الأمل دون أن نقيم ذاتيا فى عروقتنا كامل
 القدرة على تجسيد كل خيالات المخ..

الليل كاد أن ينتصف يا إنسانيات وما
 اهتزت جدران هذه المقبرة، إشاعة قائمة بلا
 سراب أن استقبلك داخل رأسى.. أن أدلك
 الشقة وأغلق على وحدتى واضغط بأظافرى
 حتى تدمى راحة يدي.. طريقة واحدة من ظفر
 سبابتك يغني كل شيء الظلام يتحول إلى
 خلفية موسيقى بشوش تشع
 كالكمهرمان.. روحى المبعثرة كملابن قطع
 الزجاج أصاب لوحها السرطان، تلثم.. ما أشد
 هوانك يا وفيق، على إنك تلمح هناك بعيدا
 داخل صدرك فى أعماق الأرض السابعة، رضا
 هامدا ومستسلما لا يكاد يبين وميض رغبة أن
 يتحقق الرعب ولا يدق ظفر إنسانيات باب
 سكنى.. راحة الموت الياسن أن يموت كل
 شيء.. أن تموت يا وفيق، أن تموت إنسانيات
 ، إن يموت الفزع الذى بينكما.. بعد الدفن
 تهبط كل ألسنة اللهب، يستقر فى القاع همود
 واستسلام تغلفهما.. راحة مبسوطة: إن كل
 شيء يسير كما يجب.. على أن انسان الحياة
 يطبق كل شيء، فقط لو أن العقل هو السيد
 ، لو أنه هو السيد..
 - أزيك يا وفيق.

ما كان يجب أن تحضرى يا إنسانيات إنى
 لأنسحق رعبا وخوفا من الموعد القادم، ولا
 فكك من أن تعششى معى حتى نهاية
 العمر.. ولا يجب أيتها اللعينة أن تسمى بعد
 كل الذى كان، لن أصدقك أن الساعة لم
 تتجاوز التاسعة مهما قدمت من آيات.. لا

لا يعوز إنسانيات .. وفيق حديثها مليون ساعة .. سطور ماضية أمامها مضيفة بالفسفور ، في عتمة الأسرار ، زوجته الأولى صورة من تريزة بنت الصراف وتريزه فيها ملامح لوحظ ، خادمتهم ، إنسيات تضيق الحناق ، لقد نسي وفيق يوم اصطحب زوجته الأولى إلى بنت بائع خضروات ليعلم إليها أن البائعة تحمل كل ملامح الزوجة .

المرأة لا تنسى .. لا تنطق إلا قبحها ، ظلام الغرفة يرتعش غنيا محمومًا الفيضان يتدفق رقراقًا في قنوات الإنسان الضيقة ولا عودة لك إلى منزلكم يا إنسيات .. هنا ستعيشين يا ماذا تريدن أكثر من حبى .. لا يجب أن تقيمي محكمة فتش ، وترددى أن عقلى غير مقتنع بك .. ليكون كل شيء ، ماذا بهم ما دمت أمنا مقتنع بك ، عقلى أم أنا .. أجوى عشاق هذا .. أملتى كأسى لا تدعيه بعد الآن فارغا ، عدينى يا إنسيات ، القدرة تعوزنى أن أمر بتجربة الافتراق مرة أخرى .. لا يجب أن أطلعك وأنت تعلمين ، الأولى أحببتها بكل شوق أرضنا لسيل النيل ، الكأس فارغة ، فى الليلة الأولى .. الكأس .. اهتنى اعرف أنها لم تفرغ .. لم تكن فى نقاء حيض الصعيد ، اللعنة تلحق بكل شيء .. إذا كان مستسلما مباحا مهزوما ، الصلوات الطيبات لك يا ايزيس ، من دموعك أيتها الجدة جري حابى العظيم ومن دموعنا مازال يفيض .

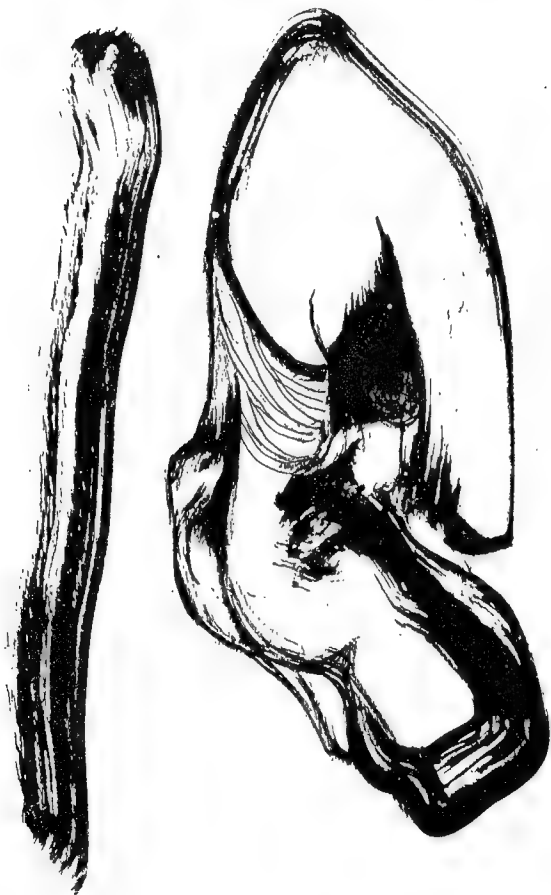
ماذا بهم إذا كان الهكسوس غزوا أرضنا فى غيبة فرعون ، لتستغفر الخاطئة جدتها ايزيس .. ربة الطهر والوفاء ، لكنها أبدا لم تفق .. لكنها هى التى اكتشفت إن الاعتداء عمل زنييم ، محال أن تلتقى هنا العيون .. عيونها التى استقيت منها كل جرعات

قراقة .. كاد أن ينسى .. الخوف .. الذى قتله فى الزمن البعيد ، الوحدة التى أحكمت ريقتها حوله .. لا صديق .. لا أهل لا ناس .. طب الجسم والنفس والأعصاب .. الجلسات الطويلة مع اتباع فرويد .. شهورش العصر .. كم صرخ فى وجوههم .. أريدها أرجعوها .. عفا الله عما سلف ، لم جلسات الكهرباء .. تدعونها تخترق دماغى ، لن أملك القدرة على أن أضع رأسى على وسادة ولو ألقيت به فى وجه صاعقة .. اعيدوا الشاردة .. اعيدوا الزوجة التى أحببتها قبل وبعد كل شيء .. قانون الظفر .. يعود يتأمل فى استغراق الكائنة الأخرى التى تجلس قبالتها .. لا يصدق إنه بعد كل الذى كان ، يعود فيحب هذه .. لكن اللعنة هى ، لوحظ الطفلة التى منحت قلبه أول فرح ، وأول من لقتته ألف الاكتساب .. لم انسك يا لوحظ أنت أمامى تجرعين الخمر أيتها الطيبة .. سلامحك فى وجه الشيطان الذى أجالسه .. ولا أصدق أنك يا إنسيات بعد ، البنى آدمه التى اخترتها ، كلية الآداب على العين والرأس ، قسم اللغة الإنجليزية على العين والرأس الدكتور فهمم الذى لا تملين الحديث عنه لا بأس تمهدك طالبة وخريجة ، لا بأس أحسبك بالعمل فى دور السياحة والاستعلامات والصحافة لا بأس .. لكن لم أنت بالذات قدرى .. لا تغضبى .. بعيدا عن دماغى أى امرأة كأتى امرأة لم أنت بالذات ، نحن لا نملك يا إنسيات دليلا سوى العقل .. ننكر إنسيات أن « وفيق » يحبها .. تعود أن ينال كل ما يطلبه منذ طفولته .. بعد الزجاجة الثانية تواجبه إنه يحب فيسها .. زوجته الأولى .. مطلقة

— وكنت بحب مين فى زوجتى الأولى ؟ الرد

الرى، ماعادت تجروء على مفادرة الجفون
 اخفيت جزعى فى تايتو .. الحب يظهر كل
 الأثام .. هل قلت الحب، الكأس نصفه فارغة، لم
 أكن حتى ذلك العهد الخالى قد رفعت إلي
 شفتى كأسا، حارات طنطا النائية.. شهدت
 فلاحا لا تغطى جسده بردة الفلاحين ، يضرب فى
 الظلام والوحدة ، يستعين بهما على قراءة حجر
 رشيد .. العذراء استباحت، العذراء فى قلبه
 هى الحياة، العذراء أم .. الحب يظهر، العذراء
 لم تكن عذراء .. ماكان كان.. لا يقدر أن
 يسترده الآله.. الشمس غربت وضاع يوم.. صور
 مجنونة، السابقة، زوجته بوجهها الطيب البريء
 ، جسدها داخل فستانها يغطى الأذرع وما
 تحت الركبتين ، قدماها الصغيرتان.. صوتها
 الهادى، الخجول كيف حدث ما حدث، من صفح
 الوجه الطيب ودهكة بطين البركة الأزرق
 الخبيث .. من فك إزاره وعرى الجسد / كيف
 طرحها.. هل قاومت.. وإلى متى ، متى ضمته
 هى إليها، الكأس يا انسانيات يا ابنة العم .. لا
 شىء كاف ولو شريت ملء المحيط خمرا
 .. على الصور أن تتوقف عند حد .. كيف
 نفترض أى شىء اذا لم يكن هناك أساس
 للافتراض، كيف أطرد من رأسى فخذيها
 تعتمد عليها سماء الشياطين.. كيف ألغى من
 أذننى هممتها فى لحظة شرطها الغياب حتى
 التلاشى.. ابتها الغوريلا، لقد غادرنا
 الكهف، كيف السبيل إلى حرق المدينة كيف
 العودة إلي راحة الكهف.. صورتها
 بضء، حية.. دافئة.. جزئيات تختلط
 مخبولة، شفتاها مبللة بين شفتيه، كفها تحتضن
 الآخر وتضعه، ليتنى أعرف دقائق أحداث كل
 ثانية.. وكيف أجهل .. قالت قبلا لم تم تقل، ماذا
 بهم لا يمكن الأخبار عن أى شىء.. طوال

ساعات الحيرة.. الرغبة فيها عنيفة
 طاغية.. فلتحمل حبلها علي ظهرها
 وتسرح.. يجب أن تبقى لكن.. فاشلا
 افتش عن مقابل داخلى لكلمات العار، مقابل
 فى خلفية ارتعاشاتى ، مقابل قشعريرى، مقابل
 عضوى كالنار التى تشعلها صورة فخذيها
 مرفوعتين، الرغبة فيها عنيفة طاغية، يا جدى يا
 امبراطور الكهف.. ألا تسأل جدتى أين
 باتت، ألا ترى ذيلها أيها الديوث
 هامدا، ارهقتنا حضارتك يا اريس ما بالك اذن
 تجوبين المسكونة بحثا عن ازورس.. يا حوارى
 طنطا شجرة الجميز القديمة الهائلة .. ظلى
 اللاتذ .. ياليل .. يامن تلقى على الحقول سلاما
 نقيق الصمت يردده الفراغ.. الإنسانية التى
 أحببتها تبرز، من مآقيها تنهدل دموع ساكنة
 .. أصدقك أنك أحببتنى، وأنا أحببتك أحببت
 عينيك الهادئتين .. أحببت لهفتك على
 لقائى.. أحببتك كللك.. طمى النيل يغطى أرض
 الدلتا .. لنعش أخوة، لتكوتى اختا .. ارفقى
 بشطآن النيل يا دموع اريس .. ستكون اختا
 .. فقط يجب ألا نفترق.. سنفصل يارفيق.. أنا
 لا أحتمل كل هذا العذاب أنا قاتلة إن بقيت
 فى منزلك .. ستنسئى الحب، ولن تنسى
 السقطة، وأنا لن أنسى سقطتى .. أو لن
 أنسى.. ماذا يهم.. أنت قلبى.. وفى غمرة
 الحياة لا يبقى سوى الحياة.. وهل رضانا عن
 الحياة شرط لاستمرارها .. أنا لا أكذبك .. هل
 الحب يظهر؟ لكن الشمس أشرقت ستة آلاف
 سنة وغربت .. لن تتوقف الشمس، انتهت حموه
 الموس، وفى الأحلام ستلمع واقعة كنيية.. لكن
 متى خلت الأحلام من الرعب والكآبة وصراخ
 الضياع، كذبة بقاء .. إن الحب يمنح الغفران
 العذاب.. ليس إرادة عقل.. حمى تسكن فى



ليست أخيرة .عشر سنوات كاملة.الأحلام من
الربيع والكآبة وصراخ الضياع للمم المهزوم
الطريد حواشيه ..وانطوى المعبد على كلمات
أمسين..تردها الحساسة أمين.أمين. أمين
ورأيتك ،لا اكتملك،لم تكوني شيئا فلاحترق
المقدس الذى يبسط مهاد رابطتى بالناس ليس
واحدا من صفاتك ..حتى الطيبة الساذجة ما
كانت ملمحا من ملامح وجهك ،أصرارك
الدائم على أن تحبى كل ما خلقك من إساءات
إحياء تصطك له اسنانك كلها،احسست
بكرهية نحوك ..على التحديد ليست كراهية
،قد تعوزنى الكلمة،عموما،كرهية بلا حقد
،بلا اصرار ، كراهية،لا تضيق
لها.عينى..كرهية بيضاء -كرهية فى لون
الزهرة الصفراء- فى لون الوردة الحمراء خالية
من اللون الأسود..كرهية ما دريت فى غمرة
كلماتنا،وهمساتك التى لم تنقطع.إنها
المصيدة الأزلية التى يسعى دمي مهدورا
اليها بكل طاقات الحياة..والشقاء..

ولا تقبلينى أيتها الشيطانة .أنا لست
عذراء..حياتى كانت هنيئة..أنا لا أنكر. لم
أعرف الجوع.أنا لا أنكر ،وما علاقة الفراغ
بالحب،لا تنطق النساء إلا قبحا..زوج أوجينى
لم يعرف الحياة الرخية..وزع دول أوروبا على
أقربائه ،لم يكن العقل الذى فعل ذلك هو
الذى عبد أوجينى ..الفراغ فى عقلك وحدة..
أنا لا أريد أن أقنعك بالحب.. تلك منطقة
وراء الإقتران تريدان أن تقععني بالرفض هذه
حسنة تحسب لك ،أنت ترفضين تملكين التبرير
،أنت تقفين فى منطقة الرفض حيث يستطيع
من يقف فيها أن يعطى الجواب،لكن لم يحدث
أن قلت لا ،قبل الآن ..ماذا يكون ذلك إذا
لم يكن لا..صدقينى أنا لا أفهمك أنا لست

النخاع..عدت من مكتبى بليل..محام أنهكتهم
مشاكل الناس ومن حقه ضجعة رخيئة..أليست
هناك جراحة ذكريات..تبتسر الأجزاء
المعطوبة،دخلت الشقة.كانت مظلمة تماما
..طار التعجب من جسدى كله ..كالثقة
هاجمها كلب شرس..أوقدت النور،الشقة
فارغة ..فارغة تماما حجرة النوم فارغة
..السريр فارغ،معبد سطا عليه لصوص
التاريخ البناء رددته المجدران القاسية
الصماء..حملت المجنونة ملابسها،ما أغشى
بعضنا فى معالجة الأخطاء وعادت صورتها
تلا كل فراغ الشقة ..خطت إلي داخل دماغى
فى أعصاب العين وأعصاب السمع،بعض
شعراتها ما زالت بالمشط على حوض
الغمسيل..انتزعت صورها من داخل
البرازيل،فى المطبخ كوب اللبن وبأكو الزبدة
وقطعة الجبن .

عشائى الأخير ..على المخدة تركت
كلماتها،اللقاء لنا بعد..قدر أن نسير فى
طريقين متقاطعين،تقابلنا فى نقطة الالتقاء
جذب كل منا طريقة..قدر خبرينى يا
انسانيات ..ماذا يفعل الإنسان إذا خلت
الأرض فجأة من كل الناس ،أين يجرى ،إلى
من...؟

كل خطوة يخطوها فى الاتجاه الخاطئ
وقوفه فى مكانه مستحيل. يقرع أذنيه فراغ
المسكونة الواسعة..تضيق ضلوعه إلى داخل
قلبه ويتسع صدره بقدر خواء الأرض التى لم
تعد أرضا ودون أن يشير السادة مطبوع النفس
،هجرت نطقا ..شوارعها .حواريها النائية
الجميزة..المكتب الذى دخلته هى مرة كلها
تتحرك داخل فترينة زجاج ..واستقبلتنى
مدينتكم ..القاهرة ،أليس لى الحق فى كأس

أنسا لا أحب ذلك..أنت هكذا طاهرة..أعرف كل ماستقولين..حكايتك مع أحمد مطلقك،شاعر وصحفي وناقد..أعرف ،أحبك حتى نخاع عظمه،أعرف إنه أقام له عشا،أعرف..أمك حكمت،نفورك كل النساء شموسات اللجام للفرس والحزام للجمال..والمرأة ما تزال على هواها،ملأنى التفقز،وامك تحكى كيف قبل هذا الرجل أحمد أن يستقبل آخر فى سكنه..هل اعتقد فعلا إنه خالك عجوز أو شاب..إنه اخر يقاسمه زوجته..كيف ماذا بهم،إن السماء لم تنطبق على الأرض بعد إننا لا نتزوج للنجب،الانحباب هدف الطبيعة ومشيتها،تنفيذها فى غفلة منا،أمك لم تستطع أن تفسر لى..أقرفتنى مرتين،من حكايتها هذه ومن النهاي الرخيص فى كلماتها..عن جمالك ،هل كل الأمهات قوادات لبناتهن ،كانت تصفك كقوادة محترفة..عذرا لكن أنت يا انسانيات ..ألا نستطيع أن نكفى على الخبر ماجورا ، تلك خطيئة الذى كان زوجك -أعرف أن الآخر كان يمشا طركما السكن وهذه لا تؤاخذينى دعارة..ملاصع القضب تشكل وجهك الساذج،غفرانك -ألم أقل نكفى على الخبر ماجورا..تكفينى بيانات موظفى الإحصاء التى أعرفها عنك تكفينى .ليس تماما حسب معلوماتى..لم يكن أبى أكثر حقارة من أمك، أما أن يكون أحد الأخوين قاضيا والاخر صعلوكا فهذه مشيئة الله ،ومشيئتهما معا ..ونحن لم نجتمع الليلة لنعيد توزيع التركة..لم يكن أبوك شاعرا ،لم يكن صحفيا لم يكن شيئا .لا يهمنى - تكرهين اسم انسانيات ،لا لشيء سوى أن أباك هو الذى اختاره ..ولأنه ساذجة متفردة ككل حياته ،ليستك تسين ..أنت لا تعرفين

ساذجا بالقدر الذى تتوهمين أعرف أباك فهو عمى ..رحمه الله..لم تنلق أكثر من مرة أو اثنتين ..كل شاعرا..جرائلى أو شاعر..سمه كما تشائين ، التحفز مفزع يرتسم على ملاملحك ،اصمتى إذن ،دعينا للصمت،فى الصمت أنت رائعة،استطيع أن أتمسك جسديك كله بخيالى،أنامل فى الظلمة تتلمس سمرة وجهك الملتهية ..إنسانا عيني ترسوان علي شفتيك ،شوقى إليك غائبة أقسى ألف مرة منه إليك معدة إلى جوارى.. غيابك يعطى دماغى الفسحة أن يخلق قماما كما يريد ،أنت فى غيابك معبودتى التى اصنعها علي هواى ..أملف واضيف واقثلك أخيرا بشرا سويا،ما يضيرك أن أضع فيك هدوء لواحظ وعينى تريزا،وشفتى زوجتى الأولى ،ومن بنت بائع الفاكة حزنها السرمدي الصامت..احتجاجاتك كلها هراء..أنا أحبك لأنك أنت..وأنت أنت لأنك كل من أحببت وأحب ،،ماذا بعد ،،ليس جنونا -أريدك حتى الموت-ليس جسديك ما أضمه ..إننى احتضن قدرى الذى لم اختره ..أمنية وحيدة تبقى بعد كل شى وقبل كل شيء ..أن أضع رأسى على صدرك يا انسانيات،وأموت.

ظلام الشقة يرتعش محموما ،الفيضان يتدق فتهافتا فى قنوات الإنسان الضيقة ،أملا أنا كآسك..لم تعدد نصلح إلا للحب..العقل الذى يبقى فى الرأس بعد برميل خمر..عقل حصان..منا نفضت الطبيعة يدها .ما عدنا نصلح إلا للحب..

عقل المرأة أفق مظلم متحدده ومضات لا تنير،لم أحدثك عن حكايتى مع الأولى قبل الليلة ،ماذا بهم أنا أظهر فكرة قديمة..أنا احترق لا أظهر ..أنت الأخرى.

كيف تنسين ،علاقته بأخيه يا انسانيات موضوع يخصه هو. أعرف أن تصرفاته تنعكس عليكم جميعا ،ليتك تعفينا .

- أنا أبيع جسدى لأفجس كلب لو انتزع من دماغى كل ما يذكرنى بهذا الرجل .. أبى

إنسانيات على شفيتها ترسم ابتسامة من الجحيم .. ابتسامة فيها من الهزيمة وفيها من اليأس .. وفيها من الحقد ، وفيها من السخرية ، وفيها من التشفى .. وفيها من القسوة ، وفيها من الانتقام ليحتني ليونارد ودفنشى أمنح البشرية هذه المرة ملامح الهزيمة واليأس والحقد والسخرية والتشفى والقسوة والانتقام في شفتين مطبقتين معلقتين فى وجه امرأة ، أبوها كتم علاقته بأخيه ، فى المرات التى سافر أبوها إلى أخيه عاد جائعا . على وجهه ابتسامة عابد بوذى ذليلة ، يعتذر عن أخيه ويلتمس له المآذير ، مرة وحيدة ، أبيع لها أن تقف على شفا هذه العلاقة . لم تنس .. كانت صبية .. ستذكرها دائما . عند عمها الذى هو أبى ، سمعته يتحدثون عن أبيها .. إنه بلا اسم يشار .. إليه بالجهول ، يطلقون عليه اللواء ، الباشمهندس ، اقشعرت كل خلايا جسمها الغض البرى . آنذاك . احتقرت أباه وعمها وكل ما يتصل بهم .. احتقرت القصر الذى يقيم فيه عمها .. والحقين المظلمين ، سكنهما .. لن تنس سكنهما .. السرير ذو الأعمدة الحديد الرفيعة الصدئة .. خشباته التى تغطيتها طبقة دم بق وبراغيت ومن تحته تفوح رائحة الجاز والشوم والشطة وعفونة غريبة قلا أنفها لا تزال ، وفوقه مرتبة القش التى بلا لون وتحت لحاف . أجرب وخذة محشوة بالطوب يتمدد الرجل الذى لا تريد أن تسميه أو

تعترف ببنتها له خيالها . تملؤه الطبقة الطينية الرقيقة التى تغطى المرتبة واللحاف والوسادة وقد نعمت من احتكاك الأجساد بها وتكاد أن تلمع كجلد حذاء أسود باهت .. لم تكن يشرة الممدد على السرير . صفراء .. كانت صفراء ، ، دلق عليها لون أسود كاب وغطى ذلك كله قشرة قشف ، أبيض لا تذكر أسود لا تعرف .. بني أسود قد يكون . ويصر أن يقرأ أعداد المقتطف وتأخذ نوبة السعال فيسعل ويسعل .. والنوبة تكاد أن تحمله الى عالم أكثر عدلا .. يشير إليها بيده .. يا انسانيات يا بنتى الكوز .. وتغمض عينيها ، وتناول الكوز يسقط فيه مما تطرده شعيرات الرئة الصدئة المتقيحة ما يملأ كفا . ويتهته .. حسن أخوه طيب طيب . حسن أخويا شاطر . قاضى نزيه . حسن أخويا ، ولم يرحل الممدد إلا بعد أن نفرها من كل شىء . ثقفى نفسك يا انسانيات يا بنتى حبنى الناس يا بنتى الدنيا بخير .. أول ما فعلته بعد عودتها مع أمها من القرافة جمع الأوراق الحقيمة التى سطر فيها الرجل قصائده وحرقتها .. فمكنت لو أن الأوراق ترتد صحيحة مرة أخرى لتحرقها من جديد . سعادة فياضة تركبها وهى تحرق الأوراق أو ما كان يسميه قصائده إهداؤها كان إلي انسانيات .. الأمل والضياء والمستقبل .. لم تشعر يومضة أسف على احتراق كلماته ، ما تزال رغبته صخرية أن تعود الأوراق وأن تحرقها .. كلما نصجت جلودهم يدلتهم جلودا غيرها ، ترجع أنها سمعت ذلك أين . لا تعرف .

النوعى يعود .. يقاوم أطنان الإنهاك والتخدير .. ما أرخص بيانات موظفى الإحصاء .. الجهنمية تريد أن تتحدث بلغة لا يفهمها بشر .. كل ما فى الحياة يشير تقززها

العرامة كانت تصفحه على قفاه ازيك يا فهم.

قبل ديمونة يا ابن اللينة.. هل تعتقد حقاً إنها كانت بريئة العجوز الذى أسميته داعرا- كان اللقية النادرة للنموذج الذى يملك قاع احساساتها جميعا كان واحدا من الذين التقت بهم عند الدكتور فهم،، جذبا اليه .. ان كل ما يحترمه الناس ويحافظون عليه مباح مهان عند الأهم العيين طويل اللسان على يديه فقدت كل ما يمكن أن تحتفظ به المرأة بعد أن يضيع شرفها ،دربها طويل اللسان الحثير- ربطها- ماعادت تعرف للحياة مذاقا بعيدا عن ذلاقة لسانه ،وجاء أحمد ومعه كل الأسباب -طيبة فتاة- شاعر- وقد يقتفر له كل هذه الكلمات السقيمة التى كان براءة شديدة يرددها.. الشرف يا انسانيات .. الكرامة.. لقمة نظيفة وأوضة مشمسة وهمة تستر.. وقبل الشرط أن يقاسمه الآخر .. عش الزوجية « كان يعتقد أن الطيبة تنتشر .. معلش يام انسانيات .. معلش.

* * *

أخيرا ...

نحن لا نملك الأقدار .. الميلاد والحسب والخطو والتمنى والإنحدار، دعيتى .. لنكف عن الكلام .. لنذع الصمت يتحدث -ويحاور- ويصل إلي قرار - أنت لست ملكي كما تقولين .. هذه كلمة ،ولهذا فهي كاذبة .. كل الكلمات كاذبة.. الصمت وحده هو الصادق.. أنت لست ملك نفسك، نحن ملك قبضة مجهولة الهوية .. ملك غول من غيلان الغابة التى لم تعد عذراء.. أنا بلهفتى أعانق فيك ناب حية .. أنا احتضن بكل شوقى فيك.. نار الحريق ،أنا لا أعانق،، ولا أحتض

واحتقارها وقرفها، الطريق الطويل الذى قطعتة أمها .. من بائعة عاديات قديمة إلى شيء حتى أشطات الغسيل جلمد أحاسيس التى كانت صغيرة .. احتقرت حتى إصرار العجوزة على أن تكمل أبنيتها التعليم ،وأكثر ما تحتقره في هذا الاصرار إنه وفاء لرغبة الراحل.. إجمالا هى تحتقر فى أمها وفاءها لذكرى الرجل الذى كان أباه- أبوك كان طبيبا يا انسانيات ،أنا عرفته أكثر منك- عشرة أكثر من خمس وعشرين سنة.. لم يكذب مرة إلا ويتسم معتبرا .. معلش أنا كذبت عليك يا ام انسانيات .. أصل الحكاية لم يكن يطيق أن يرانى حينة أو متعبة وهو الذى قضى عمره مريضا متعبا .. لم يكره إنسانا أبدا حتى عمك الذى اغتصب ظلما ماله وحقوقه .. لم يكرهه، معلش هيه الفلوس بتغنى .. بس أنا كان في نفسى أخليكم أحسن .. معلش .. كانت ترجمه كلمة الشرف والكرامة ،الكرامة يا أم إنسانيات .. أؤمن من كنوز الأرض- بس كان في نفسى تعيشوا أحسن- لقمة نضيفه وأوضه فيها شمس وهمة تستر .. معلش يا أم إنسانيات .. معلش الكرامة أؤمن ،وانسانيات بالتحديد تكره هذا من أبيها، علاقتها بالناس فى الجامعة وخارجها تحدها صفة التماثل والتضاد من صورة الراحل.. لم تكن عيون الدكتور فهم هى أول عيون تتحسس وقسح جلدها ،، وتطفر رغبة الفتاة جامحة أن تكشف للعيون الشبهة عن كل المستور، لم يجذبها إلى الدكتور فهم هدف النجاح فى الكلية بمعاونته قدر انجذابها إليه ككتلة بدأت ترتدى بدلة فاخرة وترطن والبسايب بين شففتيها « كلمات شكسبير» وعرفت «فهم» وعرفها.. وفى



يطاق.. الدم الذى يسيل ليس دمك يا رفيق.
إن جسدك يتحمل أكثر . يتحمل أكثر اللعينة
تدق الباب ، أضغط أكثر كل دقة من دقاتها
مضاعفة . إنك تتحمل أكثر..

تدق الباب بقدمها ، سباق بينكما . أكثر
أكثر لا يهم الدوار . تضرب الباب
بكتفها . السباق بينكما . يدك تتخاذل - هل
تعود إلى الموسى ، ما يصلك بالجنية . العضو
يرد الجنى فى جسدك كله . الباب يتهاوى
وتسقط . الدم يسيل ، من رأسها ، عليك أن
تهرب . من هذا القبو . السرعة هى منجاتك
.. حافى القدمين لا يهم . الشارع نور . هواء
الشارع تقى باره .. أسرع الخطو . إلي أين
.. لا يهم ، فيم إذن كان كل ذلك . إلي أبو
الهلل يا متون الأهرام الجواب : لا علاج من
الجنى سوى اليأس ، اليأس الكامل المستسلم
العريض ، الجنى أو اليأس أو فلتعبدوا بنا
الأهرام ..

أن ربح الغابة تدفعنى ، لم سموا سور الصين
عظيما .

- هل نتزوج يا انسانيات ؟

أنا لا أريد جوابا . أنا لست انسانا مرفها
تعود أن ينال كل ما يطلبه منذ طفولته حسبما
تهرفين . أنا أحبك يا انسانيات ، أنا لا أكاد
أحتمل تجربة التمزق . من جديد . تقدم
العمر . على إنه ما أبشع أن أحقق هنائي كيف
يكون . إذ أى حل هو الأنسوا الذى لا
يطاق . دعينى لحظة ، دعيني أغلق باب الحمام
ورائى ، ليس الموسى ما أريده ، شيئا غيره
، ملقاط الشعر ، الجندات آمن بالجنى يركب
الإنسان . أنا لا أؤمن بما تؤمن به الجندات ، لكن
جنىا يركب جسدى ، انسانيات هى الأخرى
يركبها جنى . أنا لا أحب هذا الجن فى جسدى
، على أن أخرجه ..

هى وشأنها ، هنا حلعت اليز ألقمها
بالمقاط ، أضغط ، أضغط أضغط الألم لا

روميش . .

الحلم لسه فكره

جديدة تقدم الواقع فى حضور يمكن لسه من كل ناحية، ويجعلوا منها أداة عمل وقانون إنقاذ: يقرأ ويستعير جدل الواقع وتناقضاته ويكشف عن إنسانية ونبل الإنسان المصرى المطحون فى شبكة العلاقات الاجتماعية الشبئية الوثنية .

لقد كان محمد روميش يحمل قريته وهمومها ومأسى وملاهي فلاحيتها البسطة . وصراعاتهم وأفراحهم وأحزانهم وأحلامهم وأساطيرهم ومألوف عاداتهم فى قلبه الكبير الشجاع وعقله اليقظ، وشكل من إدراكه الملمهم سر التكوين للشعب المصرى وعراقة وأصالة حسه الحضارى العريق .

كانت محاولة (محمد روميش) الإبداعية الفذة فى مجموعته القصصية الوحيدة.. اليتيمة^١ الليل.. الرمح.. ليل على العودة لعلم الحياة والطبيعة.. فهنا يبدو زمان الحياة أبديا، وحاضرا فى كل حين.. إن هذا الكاتب يتنفس فى قصصه كالجسم ويدور حول ذاته كما تدور الأرض.. إن صورته الشاعرية المكثفة والمركبة والعميقة إلى أبعد حد تجعلنا نعيش حضور الريف المصرى كبعد أسطورى وأصل وجود وظل إطمئنانا نفتقده فى

أحاول هنا أن أتوحد مع الورق والصمت والأسى والحزن، أن أستبعد وأشيد لحظات مضت فرحة وتمسة عشتها بحميمية دافئة ومتوترة مع الفارس النبيل والكاتب الجسور الإنسان زميل فى معتقل طره عام ١٩٧٥-محمد روميش-الذى رحل عنا فخلف فى القلب والعقل والوجدان لوعة وجرحا لن يندمل.

لقد تركنا نعانى ونعيش فى مرارة إنكسار أحلام جيلنا وخيبة وذبول الطموحات المرهقة التى سعينا وناضلنا من أجلها.. تركنا فى زمن الهزيمة والتراجع والمهادنة والتبعية حيث تعود بوجهها الكتيب الثورة المضادة لتحاصر وتتل فى شراسة من انتصارات وطموحات المشروع الناصرى لثورة يوليو ٥٢.

لقد كان محمد روميش- وسيظل أبدا- المبدع والمثقف الموسوعى. طليعة وفخر كتاب القصة القصيرة لجيل الستينات الذين أحدثوا ثورة وتجديدا وتحولا فى رؤيتها وبنائها التشكيلى والجمالى وتجاوزوا بها مرحلة التأثر بالقصة الأوروبية.. والتسكع فى مفاهيمها التقليدية فى الحكى والوصف والواقعية المستوفية الشروط ليخلقوا قصة

في النهاية شكوى عنيفة ساخطة ضد التخاذل الذي سبب فشل خطة حياة ماضية، مع ذلك يظل وراء الشكوى أمل الخلاص وانتظاره بفارغ الصبر .

إن ثمة قصص أخرى لهذا القصاص (الكاشيد من الأفق الغربى) والليل.. (الرحم) يمتزج فيها صوت الشاعر الأخاذ بصوت المثقب العلمى المدقق، والشئ الذى تؤمن به فى عزمها على إخضاع السرد للجوهري.. هذا التصادف بين إنشاء جوهري للوجود .

لقد قرأت بدايات إبداع روميش فى أواخر الستينات فى جريدتى المساء وروزاليوسف ومجلة المجلة حيث التقطت بصيره يحى حتى موهبة روميش وقرأ مستقبلها ، وأدركت مدى الأصالة وطزاجة الرؤية وعمقها وشاعريتها فى تصوير وتجسيد وتحليل عالم الفلاحين وقندية علاقتهم بالأرض والعمل.. لقد كان روميش استمرارا خلافا لعهد الرحمن الشرفاوى ويوسف ادريس فى فهم وسبر أغوار نفسية وأخلاقية ووجدان كادحى القرية المصرية.. وهو بناء ماهر يمزج الحقيقتى والعينى بالوهمى والمستحيل والأسطورى، ويكشف عن جدل علاقات غير إنسانية ولا معقولة تشكل مأساة القرية المصرية القائمة حتى الآن.. فتمازج الإنسانية المختارة منحوتة من لحم ودم البيئة الريفية.. هو كاتب الفلاحين بحق ولو استمر لأنجز لنا ملحمة بالصورة والرمز والمحسوس عن شخصية الفلاح المصرى حامل تراث وقيم شعبنا عبر صيرورة الزمن.. وهو صانع الحياة أيضا .

وعندما ألتقيت به فى نفس الفترة توطدت زمالتنا وصداقتنا الفكرية حتى اغتالها الموت

المدينة.. وتتوقف هنا عند قصص مجيدة مثل لكل شئ.. حقيقة.. وصيف ضائع، والنزيف، والنشيد من الأفق الغربى، والشمس فى برج المحاق] .

فى قصة (كل شئ.. حقيقة) يفسر الكاتب حقيقة الجنس ونضج عملية اللقاء بين الرجل والمرأة مؤدية إلى اللاوعى الجماعى ويمتزج فيه الإنسان بكلية الماضى، ويتصل ويذوب فى وجود الآخرين .

وفى القصة العذبة (الشمس فى برج المحاق) يحاول الكاتب أن يستقر قلقلًا لا وجه له وهبوب ريح صاعدة من أعماق هاوية الزمن، وديبب موت ينشر ظله على كل شئ.. ويهدد كل شئ.. هى لحظة توحيد ومعاناة أب أى أب يستشعر هالة الأخطار التى يتعرض لها حتما إبنة الوديع الطيب، فقد جند فى الجيش مع كثيرين مثله، غير أن مهارة هذا الكاتب تفتت زمنية هذه اللحظة إلى ذرات يتشكل من مجموعها زمن حياة يتبدى أهدبا وحاضرا فى كل حين فالقصة تنتفس كالجسم ويستقطب فى تتابعها كل الحضور الصاحب الذى يناقش أبعاد وأعماق هزيمة ٥ يونيو ٦٧ وقضية الحرب ومعاناة الحب للوطن عندما يستلزم التضحية بالإبن.. إن كل ما يؤمن به هذا الأب يعلمه لتلاميذه وينشره على أصدقائه يتعرض لامتحان صعب.. ولقد تعددت مستويات السرد إنطلاقا من هذه العلاقة بين الأب والإبن لتتوغل فى أكثر من معنى كالاختيار بين الاستسلام أو المواجهة وتحديدات مهما كانت قاسية عن مقاومة شعبنا وطبيعة العدو الصهيونى، وثمة إدانة ورفض لجوانب القصور وكل النواقص التى تشل إنطلاقنا لتخطى وقوع المأساة.. إن هذه القصة

ربما هي المستولة عن ترقفه عن الإبداع القصصى .. توقفتا حيننا ، وكان يتهرب ويحل عند إثارتة ومحاولتنا إخراجة عن صمته .
لقد اغتالت الثورة المضادة واليمين المصرى موهبة روميش الخلافة . وحتى علاجه تلكا فى مكاتب البيروقراطية المتعنتة .

ومجموعته الفذة ، نشرت على حسابه فى سلسلة قصيرة سلسلة أدب الجماهير فى المتصورة وأعيد طبعها فى دار الهلال قبل وفاته بسنوات قليلة وبعد أن سأم الإبداع .
غير أنى لا أتسرع وأقول أنه كف عن القراءة ومواصلة متابعه الحركة الأدبية فمشاركته الجادة فى مجلة أدب ونقد ودأبه فى باب تواصل على تنهى والاهتمام بالمواهب الجديدة دليل على استمرار حيويته ويقظته وأمانته الفكرية .

ولقد كان رغم آلام المرض يعد فى أيامه الأخيرة عددا خاصا بمجلة أدب ونقد - عن مفكرنا الكبير المجنى عليه بالفرقة والصمت واللامبالاة عبد الرحمن بدوى ، فهل نحقق رغبته الأخيرة .

زميلي محمد روميش وداعا وأجعل تحياتى لأمل دنقل وبحمى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم ، لقد قتلوا الفرحة فى قلب جيلنا جيل الستينات المجيد .

وأخيرا فلا أجد فى نهاية رثائى للأب روميش غير قصيدة قصيرة للويس عوض كتبها فى الأربعينات بعنوان الأجل يقول لويس عوض :
أوتار الفن طقت
واللحن لسه فكره
حرام ياموت تاخذنى
قبل ما اغنى بكوه

القائم ، وقد تكشفت لى خصائصه وخصاله الإنسانية وسعة أفقه وشجاعته ونبله وحسه المغرم بالقراءة وجمع الكتب الموسوعية .. إننى لا أنسى أيام التكوين حيث كنا نجتمع بعد العمل الوظيفى المرهق أنا وضياء الشرقاوى وروميش لنتجول عبر سور الأزبكية والسيدة زينب والحسين وكان هو دليلنا فى اختيار أهميات كتب الأدب والفكر ، ولم يكن روميش يقرأ الأدب فقط بل هو مغرم بالموسوعات الحضارية ومراجع التاريخ كان عاشقا وخبيرا بتاريخ مصر الحضارى استوعب منه قدرا يفوق مالى التخصصين .

وكفنان إنسانى ومثقف وطنى تعاطف مع كل فصائل اليسار الماركسيوألتنى بنفسه فى أحضانهم غير أنه كان يتمرده على القولية والتزمت وبرجمانية التنظيمات .. فهو جواد عربى جامع مهموم بالخلق والحرية ويعيش المستقبل دائما . لقد كان لديه حذر الريفى من السلطة وعلاقتها بالمشقفين وكم تعرف عن مأسى هذه العلاقة . غير أنه شارك بشجاعة وشرف فى سنوات القلق وانهيارات الثورة وشارك جيله ضد تأمر الثورة المضادة بقيادة السادات .. وتعاطف مع حركات الطلبة حتى اعتقل فى يناير ٧٥ وكان لى شرف مشاركته فى زنزانة واحدة جمعت معنا المؤرخ صلاح عيسى والفنان التشكيلى عز الدين نجيب .

ولقد اجتاز روميش محنة الاعتقال بتماسك وصلابة وحول أيام السجين إلى أيام لهو وسخرية ومرح .. غير أنى شعرت وبعد خروجنا من المعتقل بأن شيئا خفيا غامضا قد انكسر فى روح روميش ، خاصة بعد فقدان والده الذى لم يتحمل اعتقاله .

وبدأت تنتابه هواجس وإحساس بالمطاردة

محمد روميش... فى برج المحاق

الفلاح الذى كتب أجمل ما يمكن كتابته عن الفلاحين.. لم يكتب عنهم. ولكنه أنظمتهم، بلا تكلف، فسمعنا صوت الطين، وأحسننا بنفشات الصدور، وشمنا رائحة نوارات البرسيم وخفقات قلوب الرجال، وهم ينتظرون زوجاتهم اللاتي ذهبن لقضاء الحاجة ليلا، على أكوام السباخ..

مجموعة قصصية واحدة تؤكد أن هناك ما يستحق الكتابة... وأن هناك كاتباً له قضية... يؤمن بأن عياراً واحداً مصوباً بدقة إلى الهدف. «أبرك» من عشرة فى الهواء.. ولأنه كان صاحب قضية، فقد أثر الصمت.. بعد خروجه من السجن أدرك أن المجتمع تغير.. وأنه ليس هناك أكثر امتحاناً من الكلمة.. وكان قد اتهم فى إحدى القضايا، ولما سمع أبوه أن ابنه البكر متهم بقلب نظام الحكم. فارق الحياة كمداً عليه.. إذ تصور أنه سيواجه حكماً بالإعدام..

والعشرين عاماً، ارتبط روميش بـ«الليل..الرحم» فقط، ومنذ ثلاث سنوات..

... وبأبى شهر أغسطس أن ير بنا، إلا أن يضيف إلى همونا هموماً جديدة.. وفى الطريق، قطف زهرة أنكرت نفسها لسنوات طويلة.. دوحة كنت ألجأ إلى ظلها، فى هجير القاهرة.. هكذا كان محمد روميش.. ولكننا لم نملك إزاءه إلا الذكريات الجميلة.. وحتى هذه، كانوا يبخلون بها عليه، فكلما حدث أحد أصدقائه عن مرضه، فوجئت بدهشة من لم يسمع بالأمر من قبل، وبعضهم يملك من المال ما يتمكن به من إنشاء مستشفى، لعلاج إنسان يرى الموت كل لحظة، والحكومة تبخل عليه، وتحرمه حقاً نهاراً بإعطائه لمثل من الدرجة الثانية، أو لاعب نص لبة.. ولله فى خلقه شئون.

.. كنت قد قرأت «الليل الرحيم» قبل التصرف إليه.. وصنعت لمؤلفها صورة فى خيالي.. وأخيراً انطبق الأصل والصورة.. كان روميش فلاحاً صميماً، هيئته تذكرنى بأبى وأجدادى.. ولهجته التى لم تتغير.. وبساطة الشديدة.. وتفانية فى خدمة الآخرين.. هو

منشورا.. وهناك صور من قصص مخطوطة، وأوراق بها سطور غير واضحة، وكلمات متأكلة.. وقمت بما يشبه «التحقيق». إذاً أقارن بين نسختين، أحدهما منشورة، والأخرى مخطوطة.. أو أحدهما مخطوطة، والأخرى مكتوبة بالآلة الكاتبة.. حتى انتهيت منها يناير ١٩٩١. وكان مقررا أن يعطيها للروائي جمال الغيطاني، لتصدر في كتاب اليوم. وعرضت عليه أن أعطيها له مباشرة، فقال إنه يريد الإطلاع عليها.. وتناقشنا في بعض القصص، وسألني: مارأيك لو استبعدنا هذه القصة... لا.. لا.. وهذه أيضا ومن تلك القصص- على ما أتذكر- «كل شيء حقيقة».

كنت في أول الستينات فأكبر نفسي لازم أغير الكون.. مش أصلحه ويس. ياه الدنيا اتغيرت.. بهلاش القصة دي.

وقال إنه يريد أن يكتب بعض القصص بالآلة الكاتبة أولا. وظلت المجموعة عنده عاما كاملا، وكلما أسأله عنها، يقول: قريبا جدا، سوف أعطيها لجمال.. وألوم نفسي، وأقول له: إنك تجعلني أشعر بالذنب، ولو كنت أدري أنك ستؤخرها هكذا للذهبت بها مباشرة إلي الغيطاني.

واتفقتنا على أن يكون عنوانها «الشمس في برج المحاق»، وقد استفزتني هذه القصة مع قصة بعنوان «الشلال والكماشة» وأشياء أخرى سخيفة «وقلت له إن القصة الأخيرة غير عادية.. فهناك بالفعل شلال من المشاعر» حب

سألته: لماذا لا تكتب رواية؟.. هل تكفي مجموعة واحدة... إنك لم تتفضل عن الأرض والطين والبسطاء... وتنتهت ابتسامة طفولية، ويقول بخجل: إن شاء الله.. والله أنا «ناوي».. وأعود للإلحاح: ماذا تؤجل هذا المشروع، فعلى الأقل ابدأ بقصة، أو مجموعة قصص.. وأخيرا قال لي إن له عددا من القصص، التي لم تضمها مجموعة الألى.. وطلبت إليه أن يعجل بنشرها، وكان يقول سوف أفعل..

وحدث أن التحقت بـ «الجيش»، وكنت اتصل به كلما أتبع لي ذلك.. وبعد خروجي، ابتدرته بالسؤال عن القصص، وكان قد نسي الموضوع.. الفريب أنه في ذلك اليوم، قال إنه مشغول بكتاب لحسين عيد، وسوف يخرج من هنا (مكتبه ببنك ناصر بشارع قصر النيل) متجها إلى دار الهلال، لمقابلة مصطفى نبيل، ليزكي له الكتاب حتى يصدر في كتاب الهلال.. هكذا كان مهموما بالناس، متجاهلا نفسه، حتى تجاهله الجميع.. إلا قليلا، حيث تركوه يتسرب من بين أيديهم، وهم مشغولون بمعارك أدبية وهمية.. بلا قضية، وكيف يهتم رئيس الوزراء بأوراق كاتب، وصفحات الصحف تشتعل بكلمات نارية سودها المثقفون.. بلا هدف.. أهؤلاء هم الكتاب؟..

(.. وحتى يستريح من سؤالي التقليدي، اتفقتنا على أن أقابله، للاطلاع على قصصة القديمة. ورأيت عجبا.. كان بعض القصص

نشرها فى الهلال، ووافق عليها الناقد رجاء النقاش - رئيس التحرير آنذاك- ولكن الرقيب حذف منها بعض الفقرات ، ثم اعترض على نشرها تماما .

بصراحة ، رجاء- مالموش ذنب فى عدم نشرها .. تصور إنه أعطانى مكافأة نشرها عشرة جنيهه بالتصام والكمال، وفى الأيام دى ، كان للعشرة جنيهه قيمة

وذهب روميسش بالنص «المعسذل» ونشره- كالعادة- عيد الفتحا الجمل فى المساء .

القريب أنه قال لى: إن النص الأصلي .. أو القصة الكاملة ليست لديه منها نسخة وإنما لدى أستاذة لغة فرنسية بآداب القاهرة ، ونسئ أن يذكر اسمها ، وسألته عنها حتى تحصل منها على النص الكامل قهيدا لنشره ووعدنى بالبحث عن اسمها وكالعادة أيضا نسي الأمر . لسبب واحد .. لأنه يتعلق به ..

المجموعة حاليا معدة للنشر وسوف تصدر قريبا ، وهى تشكل -مع الليل.. الرحم» تصور روميش عن الأدب والحياة ، وقصص الفلاحين كما يجب أن تكون .. بعيون كاتب فى الستينات ، كاتب خسرنه ، ربما لأننا تأمرنا مع «الصمت» عليه، رغم أنه- كما أكد لى يحيى حقى - أكثر المثقفين المصريين قراءة . إلا أنه كان يحتفظ بأرائه لنفسه .. إيماننا منه بأنه لا خير فى أمة تاكل أدباها .. وإشارا منه لتجنب فتنة .. الجائلس فيها خير من الواقف .. وبها عم روميش الأعمار بيد الله والكتابة أيضا وسوف يريح موتك البعض .. كما سيبحث آخري على المشاركة فى المركب . ، رغم أنهم لم يكتبوا عنك ، فى حياتك حرقا واحدا .

غدر، خديعة، اشتعال، وله انتقام. بوح، روح هائسة ملامح القرية سذاجة الفلاح ، أنياب المدينة ، ولا يتمكن «وفيق» من مقاومة هذا الشلال المدوى إذ يقع فريسة لكماشته تجعله عاجزا عن فعل أى شئ .. وقلت له إنها أذهلتنى رغم أننى لم أفهمها تماما .. ثم من الدكتور فهم الذى وصفته بأنه «كتلة يذات تتردى بدلة فاشرة. وترطن .. واليايب بين شفتيها - كلمات شكسبير-» بآداب القاهرة ، قال إنه أستاذ شهير يقسم اللغة الإنجليزية ، وتولى بعض المناصب الرسمية ، ثم أسرى بالظروف النفسية والعاطفية الصعبة التى مر بها قبل كتابة تلك القصة ، وأخرج من جيبه بعض القصاصات التى كتبها - فى أوائل الستينات - كمفاتيح للقصة ، ولأنه لم يبيع لى بتلك الأسرار بهدف النشر ، فلن أتطرق إلي سرد التفاصيل. ولكننى اكتشفت داخل هذا الفلاح قلبا خفقا فلا يكاد يحكى حتى يطفو الخجل مكتسحا تدفقه فى الحديث .. كان روميش قد مر بتجربة عاطفية فى «ثانوى» تلقى عنها -من والده- أول - وآخر- جملة سباب ، ثم مر بتجربة أخرى تخلص منها بكتابة هذه القصة .

وقال : لقد ذهبت بها إلى الأستاذ يحيى حقى لنشرها فى «المجلة» ، فقال إننى -فى المجلة- شيخ ملتج والقصة «تشر» جنسا ، فاعذرنى يا أخى. «وعرضتها على عيد الفتحا الجمل ، فنشرها فوراً فى المساء ، ويتوقف مستدعيا لحظة جميلة من ذاكرة متعبة :

بس عبد الفتحا الجمل دا ولدا .

أما « الشمس فى برج المحاق» فكان مقرا

نصوص



قصص: فتحى نصيب / محمد عبد السلام العمرى / هالة
البدري / عبد المنعم فتحى
قصائد: محمد عفيفى مطر / محمد يوسف / عماد
غزالى / أحمد عبد الحميد

الكابوس

غرق فى الغبطة إلا أنه تظاهر بالغضب فى داخله يزداد كل يوم افتتاناً بالمداعبات الطفلية التي يعن لها من حين لآخر أن تشاكسه بها، استهواه ذلك التباين فى الشقاوة المشاكسة والحضور الأثنوى المستبد فى جسدها الطاغى.

كان وجهها فوقه علواً وريثاً، وبرز نهداها عبر المشد الصدرى شامخاًن وعامراًن بالعسل، سكنت عينيها وداعة ومكر ونداء خفى، فيما نام الزغب المتطامن على الفخذين بفعل ماء البحر.

ظلت واقفة تسكب الماء البارد بانتظار رده فعله، متخذة وضع الرياضى الذى ينتظر إشارة الإنطلاق.

حاول أن يحرر نفسه أولاً من الفطاء الرملى الذى يغمره حتى العنق، كانت تعلم أنه اعتاد كلما ذهباً سويماً إلى البحر أن يدفن جسده فى الرمل الساخن لامتناس بقايا الرطوبة المزمئة من عظامه، شعر أن يديه قد تحررتا فبدأ بتحريك باقى أعضاء جسمه لتتزاح عنه كتل الرمل، فيسما ظلت بإصرار

مرة أخرى، يدفعه «دوش» الماء البارد إلى حافة الرعب.

هل داهمه ذلك الكابوس الذى ظل يحاصره منذ سنوات والذي حاول-عبثاً-دفنه بين طيات اللامكرة؟ أم أنه خاضع فعلاً لعملية استعادة للوعى؟ قبل أن يصل إلى إجابة، وقبل أن يهم بفتح جفنيه، تراءت له ذرات وأمضة ملونة ومبعثرة.

استجمع حواسه المخدرة كى يستجلى الوضع من حوله.

تركزت كل قسواء علي حاسسة السمع، فاستطاع- وهو مغمض العينين-التقاط صيحات قريبة، تلتها ضربات أمواج منتظمة، فشريرة بعيدة تتخللها موسيقا مختلفة الإيقاع، ثم أطبقت على أنفه رائحة طعام، بهط، وحذر فتح عينيه، ثمة طائرة ورقية تسبح بذيول ملون ومشدودة بخيط، لم يره، إلى الأرض.

سكنه الأطمئنان: فاستطاع أن يلملم بقية المعالم ليكتشف أنها «هى» التى كانت فوقه الماء البارد.

ظل يحاصره منذ سنوات..» الى أن وصل الى
الفقرة التي وقف عندها «قفل مهولاً كأنه فى
سباق المئة متر..»

لم يعجبه ما كتب، بدت له بعض الكلمات
غير دقيقة، كان يكتب القصة فى المرة الأولى
كاملة ثم يعود فيقرأها كلمة كلمة بصوت
مرتفع فى محاولة لضبط إيقاع الجمل وتجانس
الكلمات .

يحاول دائماً أن يكتب بشكل صحيح
مسترشداً بالحكمة القائلة: «أنه ليس مهماً أن
تكون واضحاً ، المهم أن تكون دقيقاً» .

قرر إعادة صياغة القصة بشكل أدق حتى
تصل إلى الشكل الذى يرضيه .
سقط ظل على الأوراق .

- ماذا تكتب؟
- مشروع قصة .
- أقرأها لى .
- لم تكتمل بعد .
- اسمعنى ما كتبت .
- لا أميل إلى إطلاع أحد على مسودات
العمل قبل اكتماله

انصرفت عنه
بحث عن عقيب سيجارة تحت فراشه
واشعله ، تمشى بضع خطوات ثم جلس واحتسى
بقايا الشاى البارد المتبقى منذ البارحة وفكر
فى كيفية انتهاء الحوار السابق .
هل يجعلها تغضب؟ أم تتقبل الأمر باعتبار
أن لكل كاتب طوقوسا قد تبدو للآخرين أمراً
غير طبيعى؟

غضبها يقود إلى مصالحة تحببه على تقديم
اعتذار عملى يبدأ بالقبولات وقد ينتهى الى
التحليق فى فضاء الشوة كان يود لو تنتهى
وقائع القصة كما حدثت له فعلاً فى تلك الأيام

وعناد تسكب الماء كطفل وحيد يمضى فى
مشاكسة والديه مستلذاً بتنأى موجات
الغضب، خف غطاء الرمل الذى يغمره فقام
بحركة سريعة لإسكابها، انطلقت تعدو نحو
البحر تسبقها تهقته ساخرة مستترة بندا
الأنوثة ، لم يستطع اللحاق بها إلا أن المسافة
أخذت بالتقلص بينهما إلى أن دخلت البحر
وتوغلت فيه إلى الحد الذى تدرك أنه سيحجم
عن الوصول إليه ، توقف حين غمره الماء حتى
صدره، كان يخشى عليها التقدم أكثر ، فأعلن
الهدنة طالباً منها الخروج خوفاً من غدر
البحر، شاكسها قائلاً: «إن البحر كالمرأة لا أمان
له ، والإفراط فى الاطمئنان لهما قد يحول
اللهو إلى مأساة» .

أجابته «السباح الماهر لا يفرق بسهولة» .
خرج من الماء ليضع حداً لتعننتها .
أخفى بحركة مدبرة الأوراق والقلم تحت
الفراش ذى النتنؤات والتي تجعل النوم
عذاباً ، أمسك بآنية الطعام بحركة غريزية ، هب
واقفاً ، وانطلق مهولاً فور فتح الباب الى
العربة وقفل مهولاً كأنه فى سباق المئة متر .
جلس على كرسي فيما تابعت السباحة
مستعرضة مهارتها فى العوم على ظهرها ، نشر
الأوراق على الطاولة وسكب كوباً من الشاى
واشعل سيجارة كان من عادته أن يدخن
بشراهة حين يكتب ويتطهر من «النيكوتين»
حين يقرأ . نهض فور انصراف العربة . لم تكن
لديه شهية للأكل فتترك آنية الطعام فى
مكانها بجوار الباب .
أعاد قراءة النص الذى بدأ صياغته له منذ
يوم الاربعاء .

«مرة أخرى يدفعه «دوش» الماء البارد الى
حافة الرعب، هل دامه ذلك الكابوس الذى

الطبيبة. إلا أن كتابة الوقائع كما حدثت قد تجعل النص يتحول إلى سيرة ذاتية.

« ما المشكلة في هذا؟ قد يلجأ الكاتب إلى مخزون ذكرياته بشرط أن ما يستدعيه يكون في إطار ما يخدم عمله. »

في السنوات الأولى عاش على رصيده من الذكريات، يجتر التفاصيل الدقيقة، فينفذ القبار عن الحوادث المنسية، طفولته الشقية، مقالب التلاميذ، المشاجرات التي دخلها والتي تبدأ في الاستراحة وتستكمل في نهاية اليوم. الدراسي حب المراهقة الأول والذي لا ينسى، أول رسالة حب بعثها أو تلقاها، حبه لجارته التي تكره، بعشر سنوات، رحلات صيد العصافير في الغابة التي تقع على أطراف المدينة، علاقته بالدية وأخوته تجاربه الأولى في التدخين السري، جرائمه المشينة في مطاردة جراء القطط والكلاب، بدايات المراهقة المضنيئة، التعرف على عالم الثقافة واشتراكه في مظاهرات التأييد للشوكة منذ يومها الأول، أيام الامتحانات التي تمتعه عن الذهاب للبحر، كانت كل الندوب والجروح والمسررات الصغيرة تبدو له حين يتذكرها طازجة وحارة وكأنها تحدث للتو.

ألا إنه وفي السنوات الأخيرة أخذت تهاجمه بعدة أحلام اليقظة تراجعت الذاكرة أمام المخيلة، كان المستقبل هو ما يهمه، وكان يلح به إحساس غريب بأن حياته الماضية ما هي إلا حلم عابر، وإن الذين عرفهم مجرد أطياف وأجساد يتخللها الهواء، وحتى الوجود يحاول للممة تفاصيلها عشا، اختفت ادق التمايزات بين وجه ووجه، تتميع في ذاكرته الاسماء وتختلط الوجوه ولا يبدو حقيقيا سوى الغرفة والفراش وأنية الطعام والوقت الرتيب.

لذا كان الغد المأمول هاجسه الأوحده، ترى هل تعود مثل تلك الأيام

هل سيذهب مع حبيبته إلى البحر يوما ما؟ هل ستظهره الطبيعة والهواء النقي والشمس من أحزانه التي تتراكم في كل لحظة؟

أشد ما أفرغه في الأونة الأخيرة شعوره المفجع بالحياد تجاه العالم

كان يفرغه هذا الشعور بعدم الانتماء في كل لحظة، كان كل شيء من حوله يخاطبه بلغة صامتة ومرعبة بأنه سيصبح ذات يوم انسانا معطوبا، وبأنه سينزوي ببطء وسيجف بداخله رحيق الحياة، ولن يتبقى منه سوى كومة من العظام، لا تحس ولا تعى، وسيستنكر له العالم الذي أحبه، كان الوقت، ذلك المصارع الشرس والذي لا يرى، يؤكد له كل لحظة أنه لن يتركه إلا إذا تأكد أنه لم يبق في داخله ما يضيء، ولن يكف عن مهاجمته إلا بعد أن ينطفئ من تلقاء ذاته ويصير هباء كأنه لم يكن.

لذا ليس أمامه سوى الكتابة أو الموت. سيكتب عن النهر الذي قهر الصعراء والخضرة التي قهرت الجفاف، جمع الأوراق وركنها جانبا وانطلق نحوها في محاولة لاسترضائها سابحا في البحر مهملًا نصائحه السابقة متناسيا أنه لا يعرف السباحة مطمئنا إلى وجودها بقرية وأنها ستجده إذا ما تعرض للغرق.

كائنات غامضة

يرفض الأوراق النقدية تلك، فبعد أن استلمها هو بنفسه باكو إثر الآخر أخذ يعد كل باكو على حده.

فى القصر وبناء على أوامره هياؤا له الجو تماما، يرى نفسه جالسا بجلبابه الأبيض متحررا من العقال والغشرة مشمسرا عن ساعديه، والسجادة الشيرازى الزرقاء محاطة بالتكائنات الإسفنجية المغلفة بوبر الحرير الأرجوانى، النقود متراصة قالبها إثر الآخر كملعبات كبيرة، وهو بين تكائمه، مضطجعا راضى النفس منشراحا.

بعد أن استلم النقود، نيه الحرس المتواجد خلف القصر المتراعى الأطراف أن لا يدخل اليه أحد، وهو يؤكد ذلك وحتى تأخذ أوامره صفة الجدية كان يرتفع عن الأرض ليؤكد طوله، وبناء على طلبه جاءته الجارية بالشاى والزرجيلة وأخذت تدلك أصابعه، وهو مضطجع ناظرا بارتياح وقلق الى هذا الخيسر الذي نزل عليه فجأة، وأخذ نفسا من الزرجيلة ذات اللى الطويل حامدا للده، وتذوق الشاى قائلًا أنه لم

أثناء جلوسه لا يمل الشيخ حاكم المدينة من تعداد فلوسه، دأب على هذا منذ جاءه المليون الأول، فأخذ على عاتقه مهمة حمايته، ولم يكن يعرف أن المليون يحتاج كل هذا الجهد فى العد وفى المحافظة عليه، وفى المساحة التى يحتاجها، فبات متخذقا بجواره.

المساحة اللازمة لهذه الفلوس التى حصل عليها من عائد إنتاج لم يتعب فيه كانت كبيرة جدا، لأن الشركة التى منحتهم إياها حاول مديرها المسئول قدر طاقته أن يحولها له خارج البلاد، إلا أن الشيخ رفض رفضا قاطعا، ولما حاولوا حواره عن أهمية شراء أشياء أخرى تنفع أولاده وعشيرته رفض رفضا قاطعا أيضا، ويزاد إصراره على قبض المبلغ عدا ونقدا لم يجد مدير الشركة بدا من تسليمه إياه، ولم يكن لدى مدير الشركة مال سائل فاتفق مع البنك الانجليزى الموجود هناك أن يعطى للشيخ نقوده، تلك التى استلمها الشيخ وهي عبارة عن أوراق نقدية فئة الدولار الواحد، حتى يعجزوه، ويصعبوا مهمته، لكنه يتقاعس، ولم

أن يقوم بالعد وإلى أن ينتهى المليون.
قابلته عدة مشاكل فى البداية، وتغلب كلا
علي حدة فهو لا يعرف مواصلة العد بعد الرقم
ألف نجح فى عدد الألف الأولى وحسدها ثم
جنيتها، ثم الألف الثانية ووضعها بجوار الأولى،
الأولى عشرة بواكى والثانية كذلك، وهكذا ولما
تمكن من عد العدة آلاف المتراسة بجوار بعضها
لم يعرض نطق الرقم الصحيح، ولذا وجب
عليه أن يستعين بأحد الأجانب هو الذى لا
يطيق أن يرى أحدا منهم.

تواصل التعداد لأيام، وانتهاه القلق على
فترات متقطعة، إذ إنه ارتبط ارتباطا روحيا،
ووجدانيا بالمكان الذى يخزن فيه نقوده، إلى
درجة أن حريمه الأربع كن يأتين إليه واحدة بعد
الأخرى، وكل منهن لها ليلتها الخاصة، وهو
يمارس غريزته يحرص على أن يكون متنبها
خوفا من دخول إحداهن أثناء انشغاله فى تلك
اللحظة التى ينسى فيها الإنسان نفسه، ولذا
أحسن معه الواحدة تلو الأخرى بهبوط معدل
الكفاءة اللاتى تعارفن عليه.

وفى النهار نزع عن مخيلته وعن تفكيره
الاهتمام بعشيرته وأوكل إلى أحد إخوته
الاهتمام بها، ولم يكن هكذا ساذجا، فراح
يرسل أعوانه ومريديه وأحبابه ليسأوا له
بالأخبار الجديدة أولا بأول عن طريقة استيعاب
أخيه لمشاكل الناس وحلها، وراح ينصحه
ويوجهه، والحقيقة أن هذا لم يكن يؤرقه،
ولئلا الذى أرقه حقيقة هو خوفه من أن يؤلب
الناس عليه.

الأجانب الذين أتوا واحدا إثر الآخر رأوا أنه
دائم التشكك فيهم، فأى واحد عليه أن يذهب
إلى غرفة خلع الملابس المجاورة، وأن يرتدى
جليبا بدويا على اللحم هو الذى أعده بعد

يجد ألد من هذا الشأى مدى عمره الذى تجاوز
السبعين سنة هجرية، وأخذ فى احتسائه بصوت
عال مكروا حمده.

غرفة مخزن المليون دولار تلك تتوسط
القصر تماما، ولا يعرف أحد عنها شيئا البتة،
إذ أنها ملحقة بجناح نومه، وهى بلا نوافذ،
تحيطها غرف القصر من جميع الجهات، ويدت
الغرفة شبه مظلمة، لأنه لم يكن يؤمن أو يثق
بكل ما يعرض تراثه البدوى للانقراض، فلم
يتحمس لدخول الكهرباء، ولم يتحمس لكل
الآراء التى قيلت من حوله عن مدى أهميتها،
وما طمأنه أكثر أن الجارية التى دخلت عليه
غرفة مخزنه، لم تر ولم تعرف قدر أو قيمة تلك
المكعبات النقدية المتراسة، وحسبتها فى البداية
صناديق من الأحذية، وهو بذكائه الشديد لم
يشر خيالها، ولا حب الاستطلاع لديها، ولم
يتكلم معها.

يقول لها ذلكى أصابعى فتساقط من
بينهما قطع من الجلد المشهري والرائحة
الثنتنة، تبعد أنفها عن اندفاعات روائح العطن
المنبعشة، يحسبها تستمتع بتدليك
أصابعه، فينشر صدره أكثر، وتروح أفكاره
تهيم فى فضاء غرفة المليون، والتى لم يتمكن
على مدى عدة أيام من عد بضعة آلاف منها.
يقوم واقفا، ثم يجلس، يتناول إفطاره
وغذاه وعشاءه ويعمل بهمة حتى يستطيع أن
يتم عد النقود الأولى التى دخلت قصره إذ
يجب عليه بصفته شيخ القبيلة والأمين على
ممتلكاتها أن يكون دقيقا حتى لا يظلم أحدا،
ومن تفرغه الكامل، وتركه لمصالح العشيرة فهم
القوم أنه يقوم على عمله بدقة متناهية، لقد
بدا كذلك بالفعل، لأنه لم يأخذ عينة عشوائية
ويقوم بعدها، أو حتى عدة عينات، إذ أنه قرر



لجلب الأمن والسكينة إلى قلبه ، أن ذاك استعان بحداد ذي سعة وخبرة نصحه به أخوه الذى عركته الحياة فتعامل مع هؤلاء الناس ، فركب الباب الذى يتحمل ضغط قنبلة ذرية مصبوا من الحديد الصلب عالى المقاومة بسمك لا يقل عن عشرة سنتيمترات ، وضع له عدة مفاتيح ذات أحجام كبيرة مختلفة الأمانة وسرية التركيب فلما اطمان من جميع النواحي على مليونه الأول خرج ليتفقد أحوال القنبيلة ، فقابلوه بالترحاب والاحترام ، وازدادوا تقديرا له ، لأنه لشدة حرصه على أموالهم تحمل فراقهم ونسى هواياته ومزاجه ، باطمئنانه واح يزاول ويمارس هواياته المتعددة ، فبدأ برقصة السيف البرقيه التى اشتاق إليها كثيرا ، والتى لا

تفكير وتمحيص ، لا يحتوى على أى نوع من أنواع الجيوب ، وليس به فتحات داخلية أو خارجية تنتهى اكسامه برياط ضاغطة من الاستك العريض والمتين ، وذيل السروال كماقى بنظلون فى نهايته أستك عريض يشبه نهاية الكمين المكمين ، له ياقة تفتح فقط تحت ضغط معين ، ويشفرة خاصة ، فاطمان حينئذ إلى أن من سيقومون بالعد وهم على هذه الحالة لن يسطوا على شئ منها ، اتفق معهم أن يكيلوا العد ويضيّفوه لما بدأه هو ، وأن تكون كل عدة آلاف مكعبا ، واطمان حينئذ على أن مندوب الشركة قد أعطاه المبلغ كاملا . ثم راح يزاول هوايته الجديدة فى عد النقود مطمئنا وهو يغلّق الباب جيدا ، هذا الباب الذى حاول أن يختبر خشبه ، فوجده من وجهة نظره غير كاف

ترسل من أثر النشوة دغدغات متمنمة لأصوات رفيعة ومنخفضة وسريعة كجربانها، حفلة فرح فرح الفئران برائحة النقود التي لم تتذوق مثلها على مدى عمرها الصحراوي أنستها أن هناك خطرا داهما ينتظرها، وهو من فرط الهول والذهول جعر عاليا، واوو... واوو. مصباحه الغازي ذو الإنارة الضعيفة لم يسعفه على تحديد حجم تلك الكارثة التي تخيل أنها قد قضت على ثروته ووفرة عشيرته.

التفت إلى جاريته أمرا بمصباح أكبر وأقوى ، فلما جاءته بالإضاءة رأت الفئران أن أحدا ينظر إليها، فوقفت جماعيا في شبه مظاهرة على ذيلها، واثقة ومتحدية وفود أن تقدم إليها تقدمت في صف منتظم على ساقبيها الخلفيتين، تهرق عيونها، وتلعب شواربها، وتهز رأسها، صرخ صرخة مدوية فانفك جمعها، وتقدمت جاريته صوب مكعبات النقود الجديدة ذات الرائحة النفاذة والجذابة، يسبقها مصباحها الغازي مما أجبره على الجريان خلفها لإمساك يدها بالمصباح وإبعاده عن النقود

لحظة جربانها إليها اندفعت الفئران واحدا إثر الآخر إلى البحر الذي تم حفره من غرفة مجاورة. تسلفت الفئران مغلقة خلفها فتحتها، حاول قدر طاقته وجهده ونور عينيه وإضاءة مصابيحها أن يرى أين تسلفت لكن دون جدوى رجع إلي نقوده يتفقدتها، فوجد أن الفئران قد قررت أن تقرضها على فترات واضحة خطة طويلة الأجل بقرضها بانتظام وبالتساوي باذنة بالحواف والسوك، ورأى أن هذا قد تكرر في كل المكعبات العلوية تقريبا، وأن خطتها كانت واضحة، ولا خباثة، ففهم على الفور الرسالة. طمأنته الجارية أن لا خوف عليها، وأنه يستطيع أن يرش النقود بالسهم أو

يزاولها إلا بعيدا في أعماق الصحاري، وأخذ عدة أيام يبارز فيها كل من يعن له أن يبارزه، ويعد أن مل المصارعة رأى أن الوقت قد حان للقتل والشراء، وشرب لبن النوق، واستمر على ذلك فترة ليست قصيرة، ختمها بمسابقة الهجن التي راهن على إحداها بمبلغ ليس قليلا مطمئنا إلى أن لديه الأرصدة الكافية. أحس أنه قد ترك قصره وحريمه زمنا طويلا، فشد الرحال ومرافقوه، ونزلوا إلى البلدة التي يتوجها قصره وحدائق أعنايه ونحيله، وعندما دخل استقبلوه استقبال الفاتح المنتصر مما تسبب في ازدياد طوله عدة سنتيمترات، لأن جلبابه قد ارتفع عن سمانة الساق بما يساوي ازدياد الطول، توجه مباشرة إلى غرفة خزن نقوده التي افتقدتها، والتي اعتبرت بعد تركيب هذا الباب بمثابة خزينة محصنة ومدعمة، لم يأبه بالحريم المنتظرات، والأولاد الكثيرين الذين لا يعرف عددهم أو أسماءهم مفتوحى الأفواه، قذرين ووسخين، قبل أن يفتح خزنته نظر خلفه فوجد بعض الحرس الخاص، فأشار إليهم بأصبعه حتى يستعدوا خارج القصر، وهم بفتح الباب، وجماته جاريته بما دافى وبخور ومسك، وقهوة عربية، فلما لمحها، انفجرت أساريه التي بانث عن أسنان سوداء مشرقة ومذبذبة ولما تمكن من فتح كل الكوالين الجديدة توكل على الله، وضغط الباب الذي انزلت بنعومة، إثر ذلك هبت نسمة هوا وطبة وعطنة محملة برائحة الدولارات، فلما انفتح الباب على مصراعيه توقف برهة لأنه خيل إليه سمع قرص أسنان صغيرة، وأن هناك حركة داخل الغرفة، ليست عالية، ولكنها مثيرة، ومنبهة.

أشياء صغيرة داكنة غير مرئية بذيول طويلة ترمق، وتبرق في جربانها غير آبهة به،

بالمبيدات، لكنه يقوم بعملية العد كل حين ويموت بالتسمم إذا ما فعل ، فقرر أن هذا الحل غير وارد

وهم جلوس يرتشفون شايهم نظروا إلى بعضهم البعض متسائلين عن سبب تغييره هو القادم من سفرة البهر الطويلة، فقام الأخ الذي تولى مهام القبيلة أثناء غيبته باحثا عنه حتى وجده فى الغرفة يولول قال الكبير لنفسه مالذى يستطيع الإنسان أن يفعل إزاء هذه الكارثة ، ورضى بنصيبه اقترح الأصغر الذي جاب المناطق وسعع الراديو كثيرا أن النقود لا مكان لها فى القصر ، وأن مكانها الحقيقي هو البنك امتعض الشيخ ، وأظهر تأففه بطرق عدة فهو يألف مثل هذه العادات ، وعلى مدى عمره الطويل كانت معاملاته مع نقوده دون وسيط ، دائما هكذا سهلة ، ومتواجدة ، وسائله ، يجدها حينما يريد ويصرفها وقتما يشاء ، فلماذا إذن كل هذه الأسماء الجديدة لمخازن الفلوس والتي هى فى النهاية لن تعطيك إلا نقودك.

لذا لم يتحمس لا اقتراحات أخيه ، وأثناء عدم وجوده فى القصر ودون الاستعانة بأى أحد إلا جاريته أعاد الدراسة الميدانية والمتأنية لمخزن النقود هذا ، ومعرفة الخلل الذى جعل الفئران تتسلل إلى مخزنه.

أشعل أكثر من مصباح غاز ، وركز على مدى فترات طويلة فى الأركان وفى التقاء الحوائط بالأرضيات ، ونقل النقود من أماكنها أكثر من مرة محاولا التركيب واستيعاب خططه القديمة ، واسترجاع خبرته فى محاربة الفئران ، وهيبى له كثيرا أنه قد بدأ يعثر على بداية خيط جحرم وعندما يبدأ الحفر يرتد محسورا لأنه يحفر فى أماكن جديدة ، تسبب للفئران أكثر من فرصة للهرب.

أسعفته مخيلته الصحراوية باقتراح وافقته جاريته فى البداية عليه ، سوف يضيء الغرفة بعدة كlobات باهرة ، يشرفان عليها سويا هو والجارية ، ونظر بطرف خفى إليها راصدا أثر اقتراحه ، هى التى رأت أن هذا سيتيح لها فرصة دخول المخزن أكثر من مرة ، وأن معنى ذلك أنه لن يتحرك مطلقا من مخزنه ، لذا تشاغلته عنه ، وأهملت اقتراحه ، ففهم ما تفكر فيه الجارية ، وفكر أن لديها كل الحق فى الانشغال عنه ، إثر ذلك قرر ونفذ على الفور ما يجلب على نفسه ونقوده الأمان والسكينة ، فقام بعمل قميص مجاور للحائط وفوق الأرض من الخرسانة المسلحة ممتدا إلى الأركان وزوايا الغرفة ، وعند التقاء الحوائط بالأرضيات.

ويعد أن اطمان إلى أن نقوده بهذا الوضع أضحت آمنه اشتاق لرؤيتها فى اليوم التالى فاندفع دخلا الغرفة ففاجأة ازدياد عدد الفئران ، وازداد معدل تآكل النقود وبدا واضحا جدا هذه المرة ، لأنه على ما يبدو وعلى قدر فهمه ومعرفته بالفئران رأى أنها اشاعت بينها سر المخزون الجديد الذى يتميز بطعم آخر غير الذى تعودت عليه ، ولول باكيا ولطم ركبتيه ، وندب حظه ، وأخذ جاريته بين أحضانه تواسيه ، وسألها وهو يربت على ذقنه مالعمل إذن ياربى مالعمل ؟ إن كل أفكارنا وتحذيراتنا ودفاعاتنا باءت بالفشل ، ومرت عليه لحظة تنازل خلالها عن المليون من أجل أن يعرف من أين تأتى الفئران ، لكنه أفساق على حكمة مؤداها أنه إذا بقيت النقود هكذا فإن معدل التآكل سيزداد ، وسبتنقرض النقود التى يحرص دائما على المحافظة عليها من أجل عشيرته ، ففكر فى توزيعها على عدة غرف دون أن تعلم حريمه ، لكنها طريقة غير مأمونة

وغير مضمونة.

طرح الأمر على مجلس العشيرة الذي تصادف انعقاده الليلة، فرد أخوه دون تردد أن لا شيء يحمي نقوده سوى البنك، لكن أخا أصغر اقترح أن يشتري خزنة مثل التي يمتلكها البنك، ويضع فيها نقوده، أخوه الذي اقترح إيداعها في البنك رأى أنه لا توجد خزائن هنا، وأن مجيئها من بلادها سيستغرق بعض الوقت خلاله تكون الفئران قد أجهزت على النقود.

وإنقاذاً لما وجهه وهو حاكم القبيلة أوغرى إلى أخيه أن لا بد لصاحب البنك أن يأتيه هنا، في هذا القصر مشيراً بأصبعه إلى المكان الجالس فيه، فصور أن علم مدير البنك الذي أعطاه النقود، والذي انتظر كل تلك المدة على نار وخالها ألح الحاحاً شديداً ووسط ناس كثيرين لمصلحة الشيخ في المقام الأول كما قال لم يتوان في الذهاب إليه في قصره، وأيقن منذ بداية علمه أن عليه أن يتعامل معه على أن البنك في حاجة إلى نقوده، وليس الشيخ هو الذي في حاجة إلى حمايتها، ومن خبرته الطويلة التي اكتسبها خلال بقائه في تلك البلاد وأصل الشرح بأن النقود ستزداد بالربح، أما الشيخ لم يفهم كيف ستزداد نقوده إذا كانوا سيودعونها الخزينة، ولم يورق حلم ازدیاد النقود بكثرة الأسئلة التي تتواكب على مخيلته، وفرحته التي لم يقطعها إلا مدير البنك الذي استأذن الشيخ في دخول أربعة موظفين يقومون بعد النقود وقد وافق على مضض.

أنهوا كل الإجراءات اللازمة وبدأوا في وضع النقود في الحقائب الكبيرة التي جاوا بها. يرى الشيخ تراص النقود فينقبض قلبه،

ويحس أن تحزينا عليه راحل، وأنهم ينهون الإجراءات الأخيرة في وداعة، ومع كل مكعب من النقود يضعونه في حقيبة ينقبض قلبه أكثر، ويدق دقات عالية خيل إليه أنهم يسمعونها. أنهوا كل الإجراءات اللازمة، وكتبوا الإيصال الدال على استلامهم النقود، وبدأوا يخرجون الحقائب، إلا أنه أدركهم ولم يتركهم يرحلون، وأصر على مصاحبتهم إلى البنك حتى يطمئن إلى أن كل الإجراءات التي اتخذوها سليمة، نهيه أخوه إلى أن مدير البنك نفسه هو الذي قام بالإجراءات، ولم يأبه لكلام أخيه، لأن إصراره على مصاحبة النقود كان كما تخيل هو لهدف آخر، إذ ما أدراه أن النقود ستذهب إلى البنك، ربما يهرب بها المدير خارج البلاد، وتأكد الأخ أن لا مفر من تنفيذ رغبة الشيخ، فركب بجواره في سيارة المدير والتي انطلقت خلف السيارة التي حملت النقود.

وكان عندما تغيب السيارة عن عينيه يقلق، ويأمر السائق بسرعة تداركها، فيكتم مدير البنك ضحكه، ويداري وجهه الأحمر مبتسماً، ناظراً لأخيه بظفر عينيه، والشيخ يتابع جريان السيارة وكرشه الكبير يهتز وذقنه ترتعش، وحزامه الذي يتوسطه، وخناجره المتعددة الأشكال والألوان وعقاله ذو الثلاث دوائر على مستويات مختلفة من غطرتة البسيضاء تصاعد قلقه إلى أن وصلوا إلى البنك، ودخلت النقود إلى الخزينة رأساً يتابعها الشيخ حتى تم إغلاق الخزائن التي تواكب إغلاقها بالضبط مع انتهاء فترة العمل الصباحية وكان عليهم أن يغلقوا البنك حتى يذهب الموظفون للغداء والراحة، فلما علم الشيخ أنهم سيفلقون البنك على نقوده أصر دون تردد على استرجاعها ثانية.

فى ليلة مطر

عوى كلب، اشتدت الريح وأخذت معها الأوراق، ومجرت الرمال وهى تنتقل من مرقدتها مرغمة، لتضرب أكوام الزلط وقوالب الطوب راح يلف الكوفية الصوف حول رقبته وامتدت يده تحكمها حول نصف وجهه.

مازال الأتني يأتى من بعيد، أرتعشت أوصاله، تقطى الكلب وهز رأسه، قام نحو النار ليحتسى بأجولة الأسمنت، نامت الجريدة التى تحمل بقايا طعام العشاء وكفت عن الحشخشة، سكن كل شيء وهذا فجأة، فسمع سعالها.

- كفى بكاء يا ولية، فى الصباح رياح!!
اشتد عزف آلامها، وكان صوته إشارة ليعلو، لم تكن المرة الأولى التى يتدخل فيها ليفض نزاعها مع زوجها، ولكنه والجميع لم يتمكنوا هذه المرة من إقناعه بعدم طردها، فى الغد يبحث لها عن خفارة عمارة جديدة تعيش فيها حتى يهدأ أبو ربيع. انطلقا موقدا الكيروسين، قام يبحث عن صفيحة الجاز، وجدها وواء أسياخ الحديد عمر

كنت أسمع تنهداتها فى ركن البدرم تأتى واضحة حيناً، فأعرف أنها تقلبت على ظهرها، أو مكتومة فأعرف أنها دفنت وجهها فى القماش المكون تحت رأسها.

المطر يضرب ألواح الصفيح الملقاة أمام بوابة العمارة، قمت لأحكم الغطاء الجلدى حول الأسمنت حتى لا يطره، لا أحس البرد رغم أنى لا أحب هذا الجو، أشعر أننى خفيف، هرب النعاس، وراكية النار تنفث فى إعياء زفرتها الأخيرة قبل أن تموت. سأطعمها قطع الخشب الجاف، وأضع فوقها البراد. قوالب الليرة فى الموقد النعاسى حلم لا أعرف متى يتحقق بالعودة. كثيراً ما أفكر فى إحضار أمى هنا وجمع الشمل، لرائحة فرنهما وحشة، ما زالت ترسل لى العيش الشمسى، ولكن مذاقه هنا مختلف فلو ضمنت بقائى خفيرا، بعد انتهاء البناء لأرغميتها على الحضور. الأكواب متسخة، لن أوقف زوجتي. بعد قليل سيهكى المولود، وستتعد لترضعه ها هو خرطوم الماء، الغريب إنه ليس بارداً جداً..



الهدوم عن كيس كبير داخل صندوق
شرت الشاي ببطء، وهي تمسك الكوب
الساخن بكتلتا يديها، رأته يتعثر في كومة
حجارة وهو قادم نحوها يحمل بطانية جديدة
،إنتهت من الكوب ،وضعت بهجوارها وهي
تأخذ منه الغطاء ،شكرته ثوبها المزركش
يفطى نصف ساقبها ،لمحت النعال الأسود
راقدا بجوار رأسها ،استدارت تلفه بالقماش
ويقايا ملابسها أراحت رأسها فوقه ،فرد
البساط على جسدها المصدود أمامه ،خفت
صوتها ،وراحت بسمه ترتعش على الوجه
الملتاع.

مازالت الراكبة ترسل بطقطقات خفيفة
،تسلل بهجوارها تحت الفراش فتبينت لونه لأول
مرة ،عندما توهجت النار ،تحسست نعومة
لملمسه ،رأت الورود الكبيرة المتشابكة على
سطحه.

على وجهه وداعة وود ،اهتز الغطاء ،عوى
الكلب راح الليل رموشها ،تقلبا ببطء أراد أن
يسمع صوتها تبكى أو تغنى ،سمع بكاء
طفله ،فنظر ناحية زوجته في الظلام ،رأى عيونا
ترمقه صامتة من خلف أعواد الخديد
والخشب ،لم يكن فى العينين أى ود !!

المصباح ،وأعاد إليه النار ،رفعه فوق الهرميل
لينير أكبر منطقة ،فرأى ألواح الكارتون فوق
العشة فى الأرض المقابلة له تغالب رفسات
الريح ،التفت ناحية الصوت ،رأها تشد الغطاء
على صدرها فتعري قدمها ،تكومت ،ألصقت
ركبتيها عند بطنها دون أن يتوقف
بكأؤها ،ارتاح لسماع الصوت ،كان يشق
السكون على مهل ،تغنى ألا يتوقف ،ورغم
اعتياده على السهر لحراسة مواد البناء طوال
الليل ،لكن لنوم الفجر لذة ودفء الذى يشق
إليه دائما ،ففى الصباح بعد أن يصحو
الجميع ،يدخل إلى فراشه ،فلا يكون للنعاس
معنى بعد أن تضرب الشمس كل
مكان ،ويدخل النور عينيه ،كثيرا ما يحاول أن
يفغو فى بداية الليل ،ولكن أبدا لا يستطيع.

ارتفع الصوت ،لا بد أنها راقدة الآن
ووجهها نحو السماء حمل كوب الشاي ووقف
بهجوارها ،تكلم بصوت هامس فتحت عينيه
ومسحت أنفها يظهر يدها التهب شفتاها
وانتفختا ،مازالت آثار كومة الملابس تحت
رأسها تحفر علامات على خدها نظرت إليه من
خلف غلالة شفافة ،ارتفع صدرها يبتلع الهواء
فى شهقات سريعة ،وهي تمد يدها تستلم
كوب الشاي .فتتش من الناحية الأخرى من

الرجل ذو البعد الواحد

وكان الجميع هناك فى انتظار دائم متردد، كان الكل داخل نفس اللحظة، نفس الفراغ، نفس المساحات الزمنية الميتة. كان الصمت الذى يفصل بين اللحظة والمساحات الزمنية فى الخارج تقطعه من بعيد أصوات طقوس وثنية وهمهمات. بين لحظة وأخرى كانت الأصوات الإنسانية تسقط وسط إيماءات منكسرة للرجل العجوز القابع بداخله، كانت مبتورة ومن جانب واحد. لم تكن هناك أصوات بشرية بل غمغمات صامتة من الداخل. كان الجنون قد أصابها.

بين الحين والحين فى قنوات الظلمة التى تنمو بين الظل والرجل القابع فى داخلى تتمدد قنوات من الرعب الذى يصنع فى الداخل ويجعلنى أرتسم كظل باهت يفتشره الفراغ. دائما فى ساعات الظهيرة يقف العجوز القابع فى الداخل أمام الحائط الضخم المصقول والمضاء بأضواء النيون وهو يبدو دائما لنفسه مهزوما وضئيلا وكأنه يقتقد بداخله شيئا ما، وظل يدور طوال ساعات النهار. قال الرجل لى

منذالبدء.. قلت أحدث نفسى وأنا أتابع بقلق متوجس تحركات الرجل القابع فى صمت منذ زمن بعيد فى الداخل.

- لابد أنه من الحماسة أن ينتظر المرء هكذا بمفرده فى هذا الوقت من الليل؟

بعدها قسرت على الفور وبلا تردد أن أنهض وأغادر هذا المكان الموحش نهائيا. كانت كل مقاعد المقهى المتناثرة فى أرجاء المكان الواسع قد خلت تماما من رواد هذا المكان البعيد المهجور، كان السكون قد شمل المسافات والمساحات الزمنية فى الداخل والخارج بينما تضاعف إحساسى بالوحدة فى هذا الوقت من العام. كان الشبح قد بدأ يستيقظ من الداخل، وهو يعانق الانطواء الذى تجسد ومن ثم يتوحد فى النهاية بعد عدة محاولات متتالية مع العالم الخارجى، بعدها يتلاشى مرة أخرى بداخله فجأة وهو يعود تلقائيا وقد اكتسب عمقا آخر مجرّفا.

من بعيد.. جاءنى صوت الرجل مرة أخرى، كان واهنا ومتقطعا ومبتورا، كان يمد يده،

الالتزام بما هو سائد ومألوف. إجراءات أمن مشددة. اعتقال. لقد تم تضييق لائى كنت هناك ولاننى لم أعد أنطق الكلمات. لقد انطقت ذاكرتى. لعل الدنيا ماتزال مستديرة. لقد رأيت كل شئ ولاشئ..

كان الرجل مايزال هناك، هذا الشئ الذى يبدو لى مفلطحا وأحيانا أخرى مقعرا. كان الرجل يتعقبنى منذ زمن بعيد.. ربما منذ البدء.

- قلت لنفسى: لماذا أخشاه؟ سأواجهه. قمت من مقعدى، تحركت فى بطة دون تردد يذكر. كان الرجل مايزال جالسا، أنه لا يتحرك، لا يتغير. اقتربت منه، أقف الآن أمامه، قلت أسأله فى حزم.

- حضرتك عايز حاجة؟ لبضع دقائق احتوانا السكون - لا.. أبدا مفيش حاجة على الإطلاق. كان صوتى حازما. - اتفضل اجلس.

وعندما جلست قال يحدثنى فى لطف. - حضرتك برده السيد فلان؟ اليس كذلك.

سكنت للحظة، قست واقفا. لم أستطع أن أخرج الكلمات من حنجرتى، حملت مرة أخرى فى وجهه، إننى لأراه على الدوام ولكننى أسمع، اسمع غمغمات. - أيوه. وحضرتك مين؟ قلتها بتردد.

- ألا تتذكرونى؟ - أنا هو الاستاذ فلان. اسكن دائما إلى جوارك، فى الحجرة المعتمة التى تقع وسطا بين حجرتى الرجل الجالس أسفل وحجرتك المظلمة.

- ذلك صحيح. لقد تذكرت الآن فقط.

أنه كان قد خرج ليبحث عن شئ يسليه فى تلك الليلة ولكنه لم يعثر على شئ وظل هكذا يدور، لذلك قرر مؤخرا بعد تفكير عميق ان يشتري لنفسه شيئا غير مألوف وغير عادى يزيح عن نفسه هذا الملل والبلادة، وكان بعضهم قد نصحه مؤخرا بأن يتناح لنفسه كلبا، فالصداقة الآن نادرة والبشر جميعهم متغيرون...

سجلت مدام ديفور جاك فى الأمانة الاخيرة أعلى سعر لها فى الاسواق العالمية بعد أن كانت قد حققت سعرا هابطا فى الفترة الاخيرة. بعد خبرة طويلة أعرف الآن أن الكلمات التى انطقها لامعنى لها، لأن الرجل وبلا سبب أعرفه حقيقة أخذ يحملق فى وجهى وملامحى، ملامحى التى تنمو دائما فى الظلمة، كان الوجه يشيخ، حاولت أن أتبين ملامحه فى إصرار مجنون، كانت كثيفة ومجعدة فى إحساس نفس اللحظة التى تنمو دائما فى الفراغ. أبعد معرفة هكذا؟؟ هل تولد نفسى مرة أخرى؟.

قال الرجل لنفسه ذات مساء وهو جالس على مقعده المتحرك، لابد الآن من إعداد صديق للرجل المعجوز قبل فوات الاوان. المعجوز الذى كان على وشك الجنون والوحدة. ينبغي أن يجد المرء مايسليه فى هذه العزلة الميعة، كان الرجل ينتظر السكون الذى لا يأتى، السكون الذى لا تكاد أن تحس فيه نفسا واحدة فهى منقسمة، متوترة ويائسة. فالأشياء تصر على مظهرها. كان الفراغ قد افترش بداخله مساحات شاسعة من الخواء.

أخيرا تم إطلاق سراحى.. كانت التهمة لاشئ، لاشئ بالمره. مجرد تحفظ، عزل للرجل القابع على الدوام فى الداخل. نوع من أنواع



- هل لك ان تبقي معي طوال هذه الليلة؟
- لا أستطيع، لقد أذخرت لك هذا اليوم
وقتا بين الظهيرة والمساء. اعتقد انه قد تم
ترتيب كل شيء، لا تدعنا نفسد الامور الى هذا
الحد.

- لكنني أشعر هذه الليلة حقيقة بالوحدة.
الوحدة التي لا تنتهي أبدا.

- عليك ان تستمتع جيدا وتنعم بهذه
الفترة. فالمسألة مسألة عرض وطلب، هناك
أيضا الكثيرون مثلك الذين يشعرون بالوحدة
ذاتها.

- هل أدفع ثمننا لوقت آخر
- لأعتقد في ذلك. لقد تم تحديد الوقت
والموضوع من قبل كما قلت لك.
- أظن اننا سنلتقي كثيرا؟ اليس كذلك.
- هل مازلت تشعر بالوحدة؟
- تماما.

استمر تساقط الجليد طوال العام، كثيرا
ما تركني هذا الاحساس وحيدا ومهملًا، تركني
دونما عالم يحتويني. بعد معرفة هكذا؟ هل
تولد نفسي مرة أخرى.

يبدو الآن أنني قد عثرت على شيء. قلتها
لنفسى.
- ارجوك.. هل لك ان تعذرني فأنا الليلة
لست متماسكا.

عاودني خوفاي القديم فسألت كيف عرف
الرجل ذلك، فالوقت الآن وقت ازدهار السأم.
كنت أشعر بالفراغ، كان لا يلد لي من أحد
يشاركني هذا الإحساس، في ذلك المساء كنت
قد خرجت أبحث في طرقات المدينة عن من
يستطيع ان يشاركني هذه الوحدة. كانت
الاصوات الإنسانية تتلاشى وهي تسقط في
الهواء خلف جدران صدئة ومتيبسة من العظم
واللحم، كأنها حيطان من الملل والسأم، أشباح
تهوى الضباب وهي خائفة من حلم الحياة
الميت، كان الحلم يدفعها بأستمرار نحو طموح
لعين، أشباحا بلا وقت أو زمان، دائما كانت
تتملعل من الفراغ، وحيدة وخائفة من الاصوات
والوجوة الإنسانية الأخرى. أحيانا كثيرة لا يأتي
المساء، لا تأتي المسكينة. كنت احس هذه الليلة
بالوحدة، الوحدة التي تنجب ضمتا عاقرا
ومجنون...

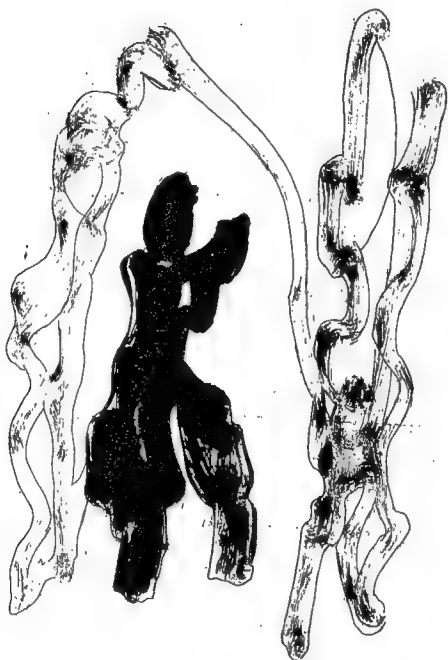
طقوس متقابلة

«أقسى من الموت ارتعاش الموت فى الشلو الذهبى» كتابة
 سلفت وهذا وقتها المقدور
 فاقراً ما ترى-أولاً ترى-من معصميك لكاحليك..
 كابدت وجدك أيها النحات:
 لى عشق مقيم والصخور إلى نفاذ
 أشبهتني بى أيها الليل المصور:
 إننى الظمأ المرفرف فى رخام لا يبيد،
 فليس من شىء لشيء غير عصف الروح فى عصف الرماذ
 مستحدث التعذيب بالكيميا، يكشط من ظلامك طينة
 للخلق فالملكوت يسطع،
 والحشود المبهعات، وأنهر الدم، والملوك،
 على الأرائك يتكى الجلاذ منتظراً سقوط
 الصقر محترقاً بجائش حلمه،
 لما يزل وهم البلاد هو البلاد
 ست وخمسون ارتقت عنها مهلهلة الثياب وصرصر
 هبت فخشخشت الضلوع،
 وهب موتى الإخوة الصبيان بين
 أبى وأمى يضرمون النار فى
 خشب المواقد والكوانين القديمة واصطليت
 كما اصطلى صوت المؤذن فى جليد الفجر





وامتد الحرام الصوف
فى سنة الرقاد
ألقى إلى «بر وجل» القروى منجله ومذراة الحصاد
فركضت من قش إلى قش،
وكان بروجل الأعمى يقود جماعة العميان
فى نوء من العصف الملبد والوحول
لوحث من هلع الذحول
وصرخت .. فابتدرت يد الجلاد ناصيتى وشد وثاق
عينى المشاكستين بالرؤيا ومكتون التذكر والعناد
فرأيت جوهرة الظلام على قوائم عرشه انفجرت
نهارات مضوأة ،
وأشهدنى مقام الدل تحت يد الأذلاء المهانين :
الدهور تفجرت أجدائها بالثار ،
فالأمم المؤيدة الدحول
هبت دفائنهما وقام الوحش واحتشد الجراد



وتخشعت أمم الحشائش والهوامش والخوانا المستذل ،
تفاصحت فى الموت أعلام الذبول
وتحملت إرم وعاد
فى الغائط الكلبى والنفط،
البلاد وظلمة الملكوت عهن طائر ،
وتخطفت جسدى المناسر والعصى معلقا
ومثبت الرسغين فى الأفلاك
فى أقصى الظلام
كانت «أرينا» الأرض واسعة وأضيق من
عيون الثور ،كان الثور عاصفة الغرائز والتراب
وكان «جويا» تمسكا بالثور من قرينه،
ناور ثم داور ثم لوح بالرداء القرمزى ولف
منعطفنا وسدد. فاستجاشت
ثم غادرت الرسوم شوائه النزوات والأمثال
فالأجواء غريان ويوم والخلائق محض قىء من
جحيم الروح

والهولاء ترقص فى فضاء الرعب..
أوقفه -وأصبعه على صلب الزناد-
فى ثالث الأيام من مايو .. وسدد..
كان جويا واقفا ويهم بالطيران فى
ألوانه ما بين زنك معتم ودم اتقاد
وتقلبت «دوشيس» دالبا «بين عرى واكتساء..
آه يا «مارياتريزا» كيف تنفلتين فى هذا العراء وأنت
عارية!!

خذى كفى من قيد الحديد ألملم الشف المشتق،
كان جلاذ بكعب حذائه يهوى على
فطقطقت ضلع
ولعلعت الرصاصة فارتمى جويا ،
ارتقيت وليس من وطن سوى هذا الرماد..

لاهوغلى ثالث أذان للفجر

الموافق ٩١/٣/٤

القاهرة ٩١/١٠/١٣

-بروجل فنان
تشكيلى فلمنىكى
شهير. من أعماله
المعروفة لوحنا
«القص»
و«العميان».
و«جويا» فنان
تشكيلى أسباني
كبير عانى من
«محاكم
التفتيش» ،
و«دوقة ألبا»
عشيقته الجميلة
التي خلدها فى
صورتين، و«٣
مايو» من أبرز
لرحاته.
(المحرر)

الإقامة فى دلتا اليتيم

أربعة عشر عاما .. امتلأت بها ذاكرتى
بجمر الغربة

وعشب الإيقاعات النارية

واعترافات أشجار الكافور

أنا يوسف المقطوع من شجرة

المقيم فى دلتا اليتيم

حيث العصفير التى تخرج من ضلوعى

تنقر الشمس واللوعة المدارية

وتسألنى:

- كيف تؤاخذ بين اللوعة الزنبقية

وقطرة الفرح التى تسقط على صخرة الحلم

المزدوج؟

متكئا على أريج زهر البرتقال المنتشر

فى أندلس الروح

أهيم على وجهى

- هنا البلاد التى تتقاتل على كسرة الخبز

- وهناك البلاد التى تقتل الروح

بسيف الجسد

- وما بينهما البلاد التى تتأرجح كالزبد

الرغوى

على جثة التاريخ والجغرافيا

بينما تلكنزنى الأسئلة العمياء بعكازها

الحجرى:

- أيتها المقطوع من شجرة

يا مقيما فى دلتا اليتيم.

كيف ارتضيت مخاصمة السنبلة

ومصاهرة الرغوة الاسفنجية؟

وكيف أقمت صلحا بين

الكافور والأسفلت؟

أربعة عشر عاما .. رافقتنى فيها

« شجر الدر » (١)

زينتها اليتيم

وحبات التوت المتناثرة فى ذاكرتها

الحضراء

والساعة كانت واقفة على شفرة النفى

كنا يتيمين

بين نهريين

وبحريين

ويرزحين

وكنا دمعتين



وقابيل ما زال يقضم الشهرة الدموية
والهلاة غارقة في نفايات الزبد الرغوى
أو مستغرقة في الحلم المزدوج الذى
تربطه كلاب الحراسة من إيتيه
وتجره الى قعر الجحيم؟
- يوسف .. أيها المقطوع من شجرة
يا مقيما فى دلتا اليتيم
كيف تسمى الأشياء باسمائها
والخراتين
والدبية
والطواويس
والذئاب
متربعون على المنصة الخزبية
أو المنصة الهرمية
أو المنصة المخروطية
أو المنصة السدئية
مراوغون كالدوائر المتشابكة
ومختومون بالنذالة والخسة ١٢
لكل خرتيت جثة وقناع

خضراوين
تتحدران فى أندلس الروح/
وكنا نشيدين
مندلمين
من جمرتين:
- الصمت والنفى
- النفى والصمت/
وكنا تفاحتين
مشتعلتين
بلوعة الغربة/
وكنا عصافيرين
مختبئين
بفصن الجسد الأخضر/
يا شجر الدر/
يا داليا (٢)
يا احمد (٣)
يا أمين (٤)
يا أروى (٥)
كيف أسمى الأشياء باسمائها

لكل دب جثة وقناع	ضيقتا تطفو علي سطحه
لكل طاووس جثة وقناع	جثث الخرافات
لكل ذئب جثة وقناع	والدبية
كيف تسمى الأشياء باسمائها	والطواويس
وأنت محاصر من الوريد الى الوريد	والذئاب؟!
لا اعتراقات أشجار الكافور تشفيك	وأنت لا تقبل.. ولا ترضى
ولا طواسين (٦) الجذبة توافقك	أن تكون الأحزاب مسخا
لتداويك	وأن يكون النفخ فى المزمار فها
ولا قراطيس ولا أقلام ابن تيمية (٧)	يوسف .. أيها المقطوع من شجرة
فى « القلعة » (٨) تعليك	أيها المقيم فى دلتا اليتم
من مصاحبة الموج اللجى	هذا خيارك الوحيد:
فى الزمن الرحيم/	- أن تغنى
ولا تقلب الجمر فى الخرائب الهشيم	وتسافر بجناح الأغنية
ولا نفخ المزمار فى الجثث الرميم	من المنفى الأبيض
فالخرافات	الى المنفى الأسود
والدبية	الى المنفى المتعدد الألوان.
والطواويس	وبالعكس.. /
والذئاب	كل اغنية جذبة
تكفلوا بكل شىء	وكل سفرة دم واحتراب..!؟
- لكتابة الاسماء	(الكويت / الاثنين ٢٩ / ١ / ١٩٩٠
- ومحو الاسماء	

وتكسير الاسماء مثلما تكسر
ال«لوكيميا» (٩)

كريات الدم	(١) شجر الدر هي مدينة المنصورة مستط رأسى
فتأكل الخلايا بعضها بعضا	(٢) داليا اسم زوجتى
حبا أو بغضا	(٣) أحمد اسم ابنى البكر
فى ذات اللحظة التى يسوقونك فيها	(٤) أمين اسم ابنى الاوسط
على حافة بين الأغنية والجناح المهيض	(٥) أروى اسم ابنتى الصغرى
ليقتلوا بك الى شهقة النهر الذى يغيض	(٦) طواسين الحلاج
ومع الوحش الذى يحمل رتبة الجنرال	(٧) الامام الفقيه ابن تيمية الذى كان يطلب
نفس التقرير المخبراتى القديم	قراطيس وأقلاما للكتابة عند اجتيازه بسجن القلعة
أنت لا تقبل.. ولا ترضى	فى دمشق فى عصر الطاهر بيبرس
أن يصير النهر حوضا	(٩) لوكيميا مرض سرطان الدم

الولوج .. خارج الجسد

(١)	أم أطلقتك
نازفا	لمرج سماواتها
فى شرايينها الشبقية	كى تطارد فى الأفق شمسا
دقيق لوعتك الساخنه!	تقد الجبين؟
صاعدا	(٢)
فى العروق الدفينة	على بابها تلهو...
مختنقا بالوجه/المرايا	وتصمت عن رؤاك،
تؤج رفيفك	وبابها المفتوح بالمشرى
فى أفق لا يبين!	لكل مغامر
تراود أزمنة فى الحنايا	يوصيك بالصبر الجميل
وهممة تستبيك،	ويصطفيك لمرتقاك الهامشى
ونسغا من الضوء	(أنا لهم.
يصعد فى أعين	ولكل جواب
تستعيد بنظرها	سيحمل عملة الآتين
طلعة الأولين !	من خلف المحيطات البعيدة)
هل رمتك بتاريخها المتأجج	تلك دعاوها...
تلك المدينة؟	وأنت محمل بالعشق
أم حاصرتك حوانيتها،	والشكوى،
وبضاعتها الموسمية؟	وترسل نحو عينيها المسافرين
أم علقنتك بفتح ملاحتها	فى غيم كثيف
المتأرجع...؟	صرخة الفقدان..



تجبه وجهها الزاوي

بشوكة إثمها..

تبيك خلف زجاج فنتتها،

«وياقطة»

تزين عريها المنوح،

ياطيرا.. يحوم حول هذا النهر.

يدخل منه كل مقامر

بوصيك بالصبر الجميل

ويجتبيك لمنثاك

الهامشي!

(٣)

في مدينة تسحق جسدا،

تكون امرأة،

وتكون نساء كثيرات

ويأتي رجال

يتسابقون.. يبحثون..

يصيرون عشي طويلا

لأقدام الهات.. طالعات

بفتة..

تتلاشي ظلال الحوائط،

والمدينة تطلق مردتها

والألهاة..

يفرجن أفخاذهن

بعرض الميادين،

وسماء المدينة تهدر

غنجا.. ودمدمة،

وشوارعها تنجب عرائس البر..

فنصف بأثداء مسرعة النمو..

ونصف موشى

بزر كشة تاريخية

لحوائط

كانت

رجالا!

سـوسـنة

شهوة تفتض دمی... تنسبت نثيث همزة لمزة لـ «محمد
تجازى أيامی... النادی» عن خرافة أرملة فی الفراش
وتركض.. تركض صوب الشهیق الأخير فلمست خاصرة الرذاذ عانقت أخص سروة
- هلام.... سموت سموت أعلى سدره كانت تسبیح
- هریر.... سلسبیل حضورها بالأس والأس أحجية
- ألهة.... الحواس طلق یغیث ولا یغاث...

* إلى شجو المجرة انتهى حلمنا شجر یرق..
أم إلى زقو زنبقة.. وشاهد یشف....
سرمد صیوة... وأنت أنت... یالفتی-
مثذنة؟؟؟ مر هواك...
: مر شهد أنثاك.. مر

قلت: القصيدة زلتی.. دون أشتعالک... بالرغیف
دون لهية الأهازیج.. المرافئ کلها
ترف المواعید القدی... - لیس سوی السعی سما فاستوی
شرك الحواس..

- « قلم



لك أن تعود:- وحيداً...

متوحداً...

واحداً

ولى أن أشاكل روحى..

أجترح البياض...

أؤول ألفتد..

الملفزة.

أمتاح نضارة صوتك الحوشى

سمتك البرى

وأكاشف قبرة.. على بن محمد

فضاء المعجزة

هنا...

أوهنا..

كل المراتات التى أورثتنى نبلها

والنار التى- لا- تأكل نفسها

أنا والتى حد الفاجعة

شرك / فضاء...

-مدى

-مدى.. سوسنة

وطاولة

وثمة علبة تبغ...

فنجان قهوة باردة»

- سقف أليف... أليف

طفل

وأمرأة-

وليس سوى سوى يثتسى

ليس سوى...

غلمتى السادسة

أى مزحة أودعت الرؤى؟

أى هاجسة تستبيح أقصى أقاصى

السوسنة!!؟

كيما يستوى جبريل الكحول...

فى سفح الضلوع..

العيون...

المرمدة..

وأراك...

أراك الريح واللغة التى دون كمينونة

الفاكهة

لك أن تنسل بين المد والجزر فارقا

فصل المقال

فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال

للفيلسوف الإسلامى العقلانى: ابن رشد

[مقدمة]

وكان الشرع قد ندب إلى اعتبار الموجودات
وحدث على ذلك ،فبين أن ما يدل عليه هذا الاسم
إما واجب بالشرع، وإما مندوب إليه فأما إن الشرع
دعا إلى اعتبار الموجودات بالعقل، وتطلب
معرفتها به، فذلك بين فى غير ما آية من كتاب
الله تبارك وتعالى، مثل قوله تعالى [فاعتبروا يا
أولى الأبصار] (٢)، وهذا نص على وجوب
استعمال القياس العقلى، أو العقلى والشرعى
معاً.

ومثل قوله تعالى: أو لم ينظروا فى ملكوت
السموات والأرض وما خلق الله من
شئ (٣)، وهذا نص بالحث على النظر فى جميع
الموجودات.

وأعلم الله تعالى أن من خصه بهذا العلم
وشره به إبراهيم عليه السلام، فقال
تعالى: (وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السموات
والأرض (٤) الآية.. وقال تعالى: (أفلا ينظرون إلى
الأبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف
وقعت) (٥) وقال: (ويتفكرون فى خلق السموات
والأرض) (٦)

إلى غير ذلك من الآيات التى لا تحصى كثيرة.

[ضرورة النظر]

وإذا تقرر أن الشرع قد أوجب النظر بالعقل

[الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام
على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين]
قال الفقيه الأجل الأرحم (١) ، العلامة الصدر
الكبير ، القاضى الأعدل ، أبو الوليد محمد بن
أحمد ابن محمد بن أحمد بن أحمد ابن رشد
رضى الله تعالى عنه ورحمه:

أما بعد حمد الله بجميع محامده، والصلاة على
محمد ، عبده المظهر المصطفى ، ورسوله.

[حكم دراسة الفلسفة]

فإن الفرض من هذا القول أن نفحص، على
جهة النظر الشرعى، هل النظر فى الفلسفة وعلوم
المنطق مباح بالشرع؟ أم محظور؟ أم مأمور
به، إما على جهة الندب ، وإما على جهة
الوجوب؟

فنقول: إن كان فعل الفلسفة ليس شيئاً أكثر من
النظر فى الموجودات، واعتبارها، من جهة دلالتها
على الصانع، أعنى من جهة ما هى مصنوعات
، فإن الموجودات إما تدل على الصانع بمعرفة
صنعتها، وأنه كلما كانت المعرفة [بصنعتها] أتم
كانت المعرفة بالصانع أتم.

وأأنواعه ،هو شيء استتبط بعدد الصدر الأول،وليس يرى أنه بدعة فكذاك يجب أن [تعتقد] في النظر في القياس العقلي،ولهذا سبب ليس هذا موضع ذكره(١١)
بل وأكثر أصحاب هذه الملة مشبتهن القياس العقلي ،إلا طائفة من الحشوية قليلة، وهم محجوجون بالنصوص*

فإذا [تقرر] أنه ،يجب بالشرع النظر في القياس العقلي ،وأأنواعه كم يجب النظر في القياس الفقهي ،فحين أنه إن كان لم يتقدم أحد من قبلنا بفحص عن القياس العقلي وأنواعه ،أنه يجب علينا أن نبتدى بالفحص عنه،وأن يستعين في ذلك [المتأخر بالمتقدم]،حتى تكمل المعرفة به، فإنه عسير أو غير ممكن أن يقف واحد من الناس، من تلقائه ، وأبتداء على جميع ما يحتاج إليه من ذلك ،كما أنه عسير أن يستتبط واحد جميع ما يحتاج إليه من معرفة أنواع القياس الفقهي ،بل معرفة القياس العقلي أخرى بذلك.
وإن كان غيرنا قد فحص عن ذلك ، فحين أنه يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا في ذلك.

وسواء [أكان] ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك في الملة،فإن الآلة التي تصح بها [التذكية] لا يعتبر في صحة التذكية بها كونها آلة لمشارك لنا في الملة أو غير مشارك ،إذا كانت فيها شروط الصحة وأعنى بغير المشارك: من نظر في هذه الأشياء من القدماء قبل ملة الإسلام.
وإذا كان الأمر هكذا، وكان كل ما يحتاج إليه من النظر في أمر المقاييس العقلية قد فحص عنه القدماء أتم فحص ،فقد ينبغي أن نضرب بأيدينا إلي كتبهم،فننظر فيما قالوه من ذلك ،فإن كان كله صوابا قبلناه ،منهم وإن كان فيه ما ليس بصواب نبهنا عليه .

فإذا فرغنا من هذا الجنس من النظر ،وحصلت عندنا الآلات التي بها تقدر على الاعتبار في الموجودات،ودلالة الصنعة فيها-فإن

في الموجودات، واعتبارها ،وكان الاعتبار ليس شيئا أكثر من :استتباط المجهول من المعلوم،واستخراجه منه،وهذا هو القياس ،أو بالقياس(٧)،فواجب أن نجعل نظرننا في الموجودات بالقياس العقلي.

وبين أن هذا النحو من النظر ،الذي دعا إليه الشرع وحث عليه،هو أتم أنواع النظر بأتم أنواع القياس ،وهو المسمى برهانا وإذا كان الشرع قد حث [على] معرفة الله تعالى [وسائر] موجوداته بالبرهان،[وكان] من الأفضل ،أو الأمر الضروري ،لمن أراد أن يعلم الله،تبارك وتعالى ، وسائر الموجودات بالبرهان،أن يتقدم أولا فيتعلم أنواع البراهين وشروطها،وبإذا يخالف القياس البرهاني القياس الجدلي،والقياس [الخطابي]،والقياس المنطقي (٨) وكان لا يمكن ذلك دون أن يتقدم فيعرف قبل ذلك ماهو القياس المطلق،وكم أنواعه(٩)،وما منها قياس وما منها ليس بقياس،وذلك لا يمكن أيضا [إلا] ويتقدم،فيعرف قبل ذلك أجزاء القياس التي منها [تركبت]،أعنى المقدمات وأنواعها.

فقد يجب على المؤمن بالشرع ،المتمثل أمره بالنظر في الموجودات،أن يتقدم ،قبل النظر ،فيعرف هذه الأشياء التي تتزل من النظر منزلة الآلات من العمل،فإنه كما أن الفقيه يستتبط من الأمر بالتفقه في الأحكام ،وجوب معرفة [المقاييس] الفقهية على أنواعها،وما منها قياس وما منها ليس بقياس،كذلك يجب على العارف أن يستتبط من الأمر بالنظر في الموجودات وجوب معرفة القياس العقلي،وأأنواعه ،بل هو أخرى بذلك،لأنه إذا كان الفقيه يستتبط من قوله: [فاعتبروا يا أولى الأبصار](١٠)،وجوب معرفة القياس [الفقهي]،[فكم] بالحري والأولى، أن يستتبط من ذلك العارف بالله وجوب معرفة القياس العقلي؟؟

وليس لقائل أن يقول:إن هذا النوع من النظر في القياس العقلي بدعة. إذ لم يكن في الصدر الأول،فإن النظر أيضا في القياس الفقهي،

أن ننظر في الذي قاله من ذلك ، وما أثبتوه في كتبهم، فما كان منها موافقا للحق قبلناه منهم، وسورنا به، وشكرناهم عليه، وما كان منها غير موافق للحق نبهنا عليه، وحذرننا منه وعذرناهم.

فقد تبين من هذا أن النظر في كتب القدماء واجب بالشرع، [إذ] كان مغزاهم في كتبهم ومقصدهم هو المقصد الذي حثنا الشرع عليه، وأن من نهى عن النظر فيها من كان أهلا للنظر فيها - وهو الذي جمع أمرين: ١

أحدهما : ذكاء الفطرية.

والثاني: العدالة الشرعية، والفضيلة [العلمية] الخلقية - فقد صد الناس عن الباب الذي دعا الشرع منه الناس إلى معرفة الله، وهو باب النظر المؤدى إلى معرفته حق المعرفة وذلك غاية الجهل والبعد عن الله تعالى.

[شروط النظر]

وليس يلزم من أنه إن غيى غشاو بالنظر فيها، [وَلَوْ زَالَ،] إما من قبل نقص فطرته، وإما من قبل سوء ترتيب نظره فيها، [أو من قبل غلبة شهواته عليه، أو أنه لم يجد معلما يرشده إلى فهم ما فيها، أو من قبل اجتماع هذه الأسباب فيه، أو أكثر من واحد منها، أن [تُمنعها] عن الذي هو أهل للنظر فيها فإن هذا النحو من الضرر الداخل من قبلها هو شيء لحقها بالعرض لا بالذات (١٤)، وليس يجب فيما كان نافعاً بطباعه وذاته أن يترك لمكان مضرة موجودة فيه بالعرض، ولذلك قال عليه (الصلوات) السلام للذي أمره بسقى العسل أخاه لإسهال كان [به] [تزيد] الإسهال به لما سقاه العسل، وشكا ذلك إليه: «صدق الله وكذب بطن أخيك»

بل نقول: إن مثل من منع النظر في كتب الحكمة من هو أهل لها من أجل أن قسوا من أراد أن الناس قديطون بهم، أنهم ضلوا من قبل نظرهم فيها، مثل من منع العطشان شرب الماء

من لا يعرف الصنعة لا يعرف المصنوع، ومن لا يعرف المصنوع لا يعرف الصانع فقد يجب أن نشرع في الفحص عن الموجودات، على الترتيب والنحو الذي استفدنا من صناعة المعرفة بالمقاييس البرهانية .

وبين أيضا أن هذا الغرض إنما يتم لنا في الموجودات بتداول الفحص عنها واحدا بعد واحد، وأن يستعين في ذلك المتأخر بالمتقدم، على مثال ما عرض في علوم التعاليم فإنه لو فرضنا صناعة الهندسة، في وقتنا هذا معدومة، وكذلك صناعة علم الهيئة، ورام إنسان واحد، من تلقاء نفسه، أن يدرك مقادير الأجرام السماوية، وأشكالها وأبعاد بعضها عن بعض، لما أمكنه ذلك مثل أن يعرف قدر الشمس من الأرض وغير ذلك من [مقادير] الكواكب، ولو كان [أذكر] الناس طبعها، إلا برعى أو شيء يشبه الوحي.

بل لو قيل له: إن الشمس أعظم من الأرض بنحو مائة وخمسين ضعفا، أو ستين، لعد هذا القول جنونا من قائله، وهذا شيء قد قام عليه البرهان في علم الهيئة قايما لا [يشك] فيه من هو من [أهل] ذلك العلم.

وأما الذي أخرج في هذا إلى التمثيل بصناعة التعاليم، فهذه صناعة أصول الفقه، والفقه نفسه، لم يكمل النظر فيها إلا في زمن طويل، ولو رام إنسان اليوم، من تلقاء نفسه، أن يقف على جميع الحجج التي استنبطها النظار من أهل المذاهب في مسائل الخلاف التي وضعت (١٢) المناظرة فيها بينهم في معظم بلاد الإسلام، ما عدا المغرب (١٣) لكان أهلا أن يضحك منه، لكون ذلك محتملا [في حقه]، مع وجود ذلك مفروغا منه، هذا أمر بين بنفسه، ليس في الصنائع العلمية فقط، بل [في] العملية فإنه ليس منها صناعة يقدر أن ينشئها واحد بعينه فكيف بصناعة الصنائع، وهي الحكمة.

وإذا كان هذا هكذا، فقد يجب علينا إن ألفتنا لمن تقدم من الأمم السالفة نظرا في الموجودات، واعتبارا لها، بحسب ما اقتضته شرائط البرهان

علاقة الحكمة بالشرعة

وإذا كانت هذه [الشرعة] (١٥) حقا، وداعية إلى النظر المؤدى إلى معرفة الحق، فإننا، معشر المسلمين، نعلم، على القطع، أنه لا يؤدى النظر البرهاني إلى مخالفة ما ورد به الشرع، فإن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له.

وإذا كان هذا هكذا، فإن أدى النظر البرهاني إلى نحو ما من المعرفة بوجودهاس، فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سكت عنه (الشرع) أو عرف به.

فإن كان [قد سكت] عنه، فلا تعارض [هنالك] وهو بمنزلة ما سكت عنه من الأحكام، فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعي وإن كانت الشريعة نطقت به، فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا ما أدى إليه البرهان فيه، أو مخالفا، فإن كان موافقا فلا قول [هنالك] وإن كان مخالفا طلب [هنالك] تأويله.

التأويل

ومعنى التأويل: هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بمعاده لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو [يسببه] أو لا حقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي (عددت) في تعريف أصناف الكلام المجازي وإذا كان الفقيه يفعل هذا في كثير من الأحكام الشرعية فكم بالحري أن يفعل ذلك صاحب [علم البرهان]؟؟ فإن الفقيه إما عنده قياس ظني، وإلا عارف عنده قياس يقيني.

وتحتمل قطع قطعا أن كل ما أدى إليه البرهان، ومخالفة ظاهر الشرع، أن ذلك الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربي وهذه القضية لا يشك فيها مسلم ولا

البارد العذب حتى مات [من العطش] لأن قوما شرقا به قماروا، فإن الموت عن الماء بالشرق أمر عارض، وعن العطش [أمر] ذاتي ضروري.

وهذا الذي عرض لهذه الصناعة هو شيء عارض لسائر الصنائع، فكم من فقيه كان الفقه سببا لقلّة تورعه، وخوضه في الدنيا، بل أكثر الفقهاء [هكذا] نجدهم، وصناعتهم إنما تقتضى بالذات الفضيلة العملية.

فلذا لا يبعد أن يعرض في الصناعة التي تقتضى الفضيلة [العلمية] ما [عرض] في الصناعة التي تقتضى [العملية].

مراتب الناس

وإذا تقرر هذا كله وكنا نعتقد معشر المسلمين أن شريعتنا، هذه الإلهية حق، وأنها التي نهت على هذه السعادة، ودعت إليها، التي هي المعرفة بالله [عز وجل]، وبمخلوقاته. [فإن] ذلك مقرر عند كل مسلم من الطريق الذي اقتضته جبلته وطبيعته من التصديق، وذلك أن طباع الناس متفاوتة، فمنهم من يصدق البرهان ومنهم من يصدق بالأقوال [بالبرهان] إذ ليس في طباعه أكثر من ذلك ومنهم من يصدق [الأقوال] الخطابية كتصديق صاحب البرهان بالأقوال البرهانية.

وذلك إنه لما كانت شريعتنا، هذه الإلهية، قد دعت الناس من هذه الطرق الثلاث، هم التصديق بها كل إنسان، إلا من [يجدها] عنادا بلسانه، أو لم تستقر عنده طرق الدعاء فيها إلى الله تعالى، لإغفاله ذلك من نفسه.

ولذلك خص عليه [الصلاة والسلام] بالبحث إلى الأحمر والأسود أعنى تضمن شريعتنا طرق الدعاء إلى الله تعالى وذلك صريح في قوله تعالى: (أدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن) (١٤)

العصر عندنا محصورا وأن يكون جميع العلماء الموجودين في ذلك العصر معلومين عندنا ، أعني معلوما أشخاصهم ومبلغ عددهم وأن ينقل إلينا في المسألة مذهب كل واحد منهم [فيها] نقل تواتر (٢٣) ويكون مع هذا له قد صح عندنا أن العلماء الموجودين في ذلك الزمان متفقون علي أنه ليس في الشرع ظاهر وباطن وأن العلم بكل مسألة يجب أن لا يكتم عن أحد وأن الناس طريقهم واحد في علم الشريعة.

وأما وكثيرا من الصدر الأول [قد] نقل عنهم أنهم كانوا يرون أن للشرع ظاهرا وباطنا ، وأنه ليس يجب أن يعلم بالباطن من ليس من أهل العلم به ، ولا يقدر علي فهمه ، مثل ما روى عن البخاري عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه ، أنه قال: حدثنا الناس بما يعرفون أتريدون أن يكذب الله ورسوله؟ ومثل ما روى من ذلك عن جماعة من السلف..

فكيف يمكن أن يتصور إجماع منقول إلينا عن مسألة من المسائل النظرية ، ونحن نعلم قطعا أنه لا يخلو عصر من الأعصار من علماء يرون أن في الشرع أشياء لا ينبغي أن يعلم بتحقيقها جميع الناس؟ وذلك بخلاف ما عرض في العمليات ، فإن الناس كلهم يرون إنشاء جميع الناس على سواء ، ويكتفي [في] حصول الإجماع فيها بأن تنتشر المسألة ، فلا ينقل إلينا فيها خلاف ، فإن هذا كاف في حصول الإجماع في العمليات ، بخلاف الأمر في العمليات

الفصل في الفلاسفة

فإن قلت : [فإذا] لم يجب التفسير بخرق الإجماع في التأويل إذ لا يتصور في ذلك [إجماع] فما تقول في الفلاسفة من أهل الإسلام ، كابي نصر (٢٤) وأبي سينا (٢٥) فإن أبا حامد قد قطع بتفكيرهما في كتابه المعروف بالتهافت ، في ثلاث مسائل:

في القول بقديم العالم (٢٦)

وبأنه ، تعالى لا يعلم الجزئيات ، تعالى عن

يرتاب بها مؤمن ، وما أعظم ازدياد اليقين بها عند من زاول هذا المعنى وجربه وقصد هذا المقصد من الجمع بين المعقول والمنقول.

بل نقول: إنه ما من منطوق به الشرع ، مخالف بظاهره لما أدى إليه البرهان [إلا] إذا اعتبر وتصنفت سائر أجزائه ، وجد في ألفاظ الشرع ما يشهد بظاهره لذلك التأويل ، أو يقارب أن يشهد ، ولهذا المعنى أجمع المسلمون على أنه ليس يجب أن تحمل ألفاظ الشرع كلها على ظاهرها ، ولا أن تخرج كلها [عن] ظاهرها بالتأويل واختلفوا في المأول منها من غير [المأول] فالأشعرينيون ، مثلاً يتأولون آية الاستواء (١٦) وحديث النزول (١٧) ، واختلفا في تحمل ذلك على ظاهره.

والسبب في ورود الشرع فيه الظاهر والباطن هو اختلاف [نظر] الناس وتباين [قراحتهم] في التصديق ، والسبب في ورود الظواهر (١٨) المتعارضة فيه هو تنبيه الراسخين في العلم علي التأويل الجامع [بينها] [والى] هذا المعنى وردت الإشارة بقوله تعالى: (هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات) [إلى] قوله (والراسخون في العلم) (١٩) فإن قال القائل: إن في الشرع أشياء قد أجمع المسلمون على حملها على ظواهرها ، وأشياء علي تأويلها وأشياء اختلفوا فيها.. فهل يجوز أن يؤدي البرهان إلى تأويل ما أجمعوا على ظاهره؟ أو ظاهر ما أجمعوا علي تأويله؟..

قلنا: أما لو ثبت الإجماع بطريق يقيني [لم] يصح وإن كان الإجماع فيها ظنيا فقد يصح. ولذلك قال أبو حامد (٢٠) وأبو المعالي (٢١) وغيرهما من أئمة النظر ، إنه لا يقطع بكفر من خرق الإجماع في التأويل في أمثال هذه الأشياء

وقد يدل على إن الإجماع لا يتقرر في النظريات (٢٢) بطريق يقيني كما يمكن أن يتقرر في العمليات ، أنه ليس يمكن أن يتقرر الإجماع في مسألة ما في عصر ، إلا بأن يكون ذلك

ذلك (٢٧) وفي تأويل ما جاء في حشر الأجساد وأحوال المعاد (٢٨)

قلنا: الظاهر من قوله في ذلك، أنه ليس تكفيره بإيهامه في ذلك قطعاً، إذ قد صرح في كتاب التفرقة أن التكفير يخرق الإجماع فيه احتمال (٢٩)

وقد تبين من قولنا أن ليس يمكن أن يتقرر إجماع في أمثال هذه المسائل، لما روى عن كثير من السلف الأول، فضلاً عن غيرهم، أن ما هنا تأويلات لا يجب أن يفسح بها إلا لمن هو أهل التأويل وهم الراسخون في العلم لأن الاختيار عندنا هو الوقوف على قوله تعالى: (والراسخون في العلم) لأنه إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل، لم يكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الإيمان به ما لا يوجد عند غير أهل العلم، وقد وصفهم الله تعالى بأنهم المومنون به، وهذا إما يحمل على الإيمان الذي يكون من قبل البرهان وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، فإن غير أهل العلم من المومنين هم أهل الإيمان^(١) به لا من قبل البرهان.

فإن كان هذا الإيمان الذي وصف الله به العلماء خاصاً بهم، فيجب أن يكون البرهان، وإن كان بالبرهان فلا يكون إلا مع العلم بالتأويل لأن الله عز وجل قد أخبر أن لها تأويلاً هو الحقيقة، والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة. وإذا كان ذلك كذلك فلا يمكن أن يتقروا في التأويلات، التي خص الله العلماء بها، إجماع مستفيض وهذا بين بنفسه عند من أنصف.

العلم الإلهي

وإلى هذا كله، فقد نرى أن أبا حامد قد غلط الحكماء المشائين (٣٠) فيما نسب إليهم من أنهم يقولون: إنه قدس وتعالى لا يعلم الجزئيات أصلاً، بل يرون أنه تعالى يعلمها، يعلم غير مجانس لعلنا^(٢) بها وذلك أن علماً^(٣) بها معلول للمعلوم به، فهو محدث بحدوثه ومتغير بتغيره وعلم الله

سبحانه [بالموجود] علي مقابل هذا فإنه علة للمعلوم الذي هو [الموجود] فمن شبهة العلمين أحدهما بالآخر، فقد جعل ذات [التقابلات] وخواصها واحدة، وذلك غاية الجهل.

فاسم العلم إذا قيل على العلم المحدث والعلم القديم، فهو مقول باشتراك الأسماء، كما يقال كثير من الأسماء على التقابلات مثل: الجمل، المقول على العظيم والصغير والصريم المقول على الضوء والظلمة ولهذا ليس ما هنا حد (٣١) يشمل العلمين جميعاً كما توهمه المتكلمون من أهل زماننا.

وقد أفردنا في هذه المسألة قولاً حركنا إليه بعض أصحابنا (٣٢) وكيف يتوهم على المشائين أنهم يقولون: إنه سبحانه، لا يعلم بالعلم القديم الجزئيات وهم يرون أن الرؤيا الصادقة تتضمن الإنذارات بالجزئيات الحادثة في الزمان المستقبل وأن ذلك العلم المنذر يحصل للإنسان في النوم من قبل العلم الأزلي المبرر لكل والمستولي عليه.

وليس يرون أنه لا يعلم الجزئيات، فقط على النحو الذي نعلمه نحن. بل ولا الكليات، فإن الكليات المعلومة عندنا المعلومة معلولة أيضاً عن طبيعة الوجود والأمر في ذلك [العلم] بالعكس ولذلك ما قد أدى إليه البرهان أن ذلك العلم منزّه عن أن يوصف بكل أو جزئى فلا معنى للإختلاف في هذه المسألة، أعنى في تكفيرهم.

العالم بين القدم والحديث

وأما مسألة قدم العالم أو حدوثه فإن الإختلاف فيها عندى بين المتكلمين من الأشعرية وبين الحكماء المتقدمين يكاد (أن) يكون راجعاً للإختلاف في التسمية وبخاصة عند بعض القدماء وذلك أنهم اتفقوا على أن ما هنا ثلاثة أصناف من الموجودات طرفان، وبأسطة بين الطرفين فاتفقوا في تسمية الطرفين واختلفوا في الراسطة. فأما الطرف الواحد: فهو موجود وجد من شيء غيره، وعن شيء، أعنى عن سبب فاعل ومن

مادة ، والزمان متقدم عليه أعنى على وجوده.

وهذه هي حال الأجسام التي يدرك تكوينها بالبحس، مثل تكون الماء [والهواء] والأرض [والحيوان، والنبات وغير ذلك فهنا] الصنف من الموجودات اتفق الجميع من القدماء والأشعرين على تسميتها محدثة.

وأما الطرف المقابل لهذا فهو: موجود لم يكن من شيء ولا عن شيء ولا تقدمه زمان.

وهذا أيضا، اتفق الجميع من الفرقتين علي تسميته قديما وهذا الموجود مدرك بالبرهان وهو الله، تبارك تعالى الذي هو فاعل الكل وموجده والحافظ له سبحانه وتعالى قدره.

وأما الصنف من [الموجود] الذي بين هذين الطرفين : فهو موجود لم يكن من شيء ولا تقدمه زمان ولكنه موجود عن شيء أعنى عن فاعل وهذا هو العالم [بأسره].

والكل منهم متفق علي وجود هذه الصفات الثلاث للعالم فإن المتكلمين يسلمون أن الزمان غير متقدم عليه، أو يلزمهم ذلك إذ الزمان عندهم شيء مقارن للحركات والأجسام (٣٣) وهم أيضا متفقون مع القدماء على أن الزمان المستقل غير متناه وكذلك الوجود المستقبل وإنما يختلفون في الزمان الماضي والوجود الماضي فالتكلمون يرون أنه متناه وهذا هو مذهب أفلاطون وشيخته وأرسطو وفرقته يرون أنه غير متناه كالحال في المستقبل.

فهذا [الوجود] الآخر، الأمر فيه بين أنه قد [أخذ] شبهها من الوجود الكائن (٣٤) الحقيقي ، ومن الوجود القديم (٣٥) فمن غلب عليه ما فيه من شبه القديم على ما فيه من شبه المحدث ساء قديما ومن غلب عليه ما فيه من شبه المحدث ساء محدثا وهو في الحقيقة ليس محدثا حقيقيا ولا قديما حقيقيا، فإن المحدث الحقيقي فاسد ضرورة والقديم الحقيقي ليس له علت.

ومنهم من ساء محدثا أزليا وهو أفلاطون وشيخته لكون الزمان (متناهيا) عندهم من الماضي.

فاللذاهب في العالم ليست تتباعد حتى يكفر بعضها ولا يكفر فإن الآراء [التي] شأنها هذا يجب أن تكون في الغاية من التباعد أعنى أن تكون متقابلة كما ظن المتكلمون في هذه المسألة أعنى أن اسم القدم والحديث في العالم بأسره هو من المتقابلة وقد تبين من قولنا أن الأمر ليس كذلك.

وهذا كله مع أن هذه الآراء في العالم ليست على ظاهر الشرع، فإن ظاهر الشرع إذا تصفح ظهر من الآيات الواردة في الأنبياء عن إيجاد العالم أن صورته محدثة بالحقيقة، وأن نفس الوجود والزمان مستمر من الطرفين أعنى غير منقطع. وذلك أن قوله تعالى : (وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء) (٣٦) يقتضى بظاهره أن وجودا قبل هذا الوجود وهو العرش والماء وزمانا قبل هذا الزمان أعنى المقتصر بصورة الوجود الذي هو عدد حركة الفلك وقوله تعالى: (يوم تبدل الأرض غير الأرض والسموات) (٣٧) يقتضى أيضا بظاهرة أن وجودا ثانيا بعد هذا الوجود وقوله تعالى: ثم استوى إلي السماء وهي دخان) (٣٨) يقتضى بظاهره أن السماوات خلقت من شيء.

والتكلمون ليسوا في قولهم أيضا من الشرع في العالم على ظاهر الشرع، بل متأولون، فإنه ليس في الشرع أن الله كان موجودا مع العدم المحض، ولا يوجد هذا فيه نصا أبدا فكيف يتصور في تأويل المتكلمين في هذه الآيات أن الإجماع انعقد عليه؟

والظاهر الذي قلناه من الشرع في وجود العالم قد قال به فرقة من الحكماء وشبهه (أن يكون) المختلفون في [تأويل] هذه المسائل [العريضة] : إما [مصيبين] مأجورين، وإما مخطئين معذورين [فإن التصديق بالشئ] من قبل الدليل القائم في النفس هو شيء اضطراري لا اختياري أعنى أنه ليس لنا أن لا نصدق أو نصدق كما لنا أن نقوم أو لا نقوم.

الظاهر والباطن

فتكون معرفة ذلك الشيء بهذه الجهة، ممكنة للجميع، وهذا مثل الإقرار بالله، تبارك وتعالى وبالنبوت والسعادة الأخروية والشقاء الأخروي.

وذلك أن هذه الأصول الثلاثة (تؤدى) إليها أصناف الدلائل الثلاثة، التى لا يعسر أحد من الناس عن وقوف التصديق له من قبلها بالذى كلف معرفته، أعنى الدلائل الخطابية، والمجدلية والبرهانية فالجاحد لأمثال هذه الأشياء إذا كانت أصلاً من أصول الشرع كافر، معاند بلسانه دون قلبه أو يقفله عن التعرض إلى معرفة دليلها، لأنه إن كان من أهل البرهان، فقد جعل له سبيل إلى التصديق بها بالبرهان، وإن كان من أهل الجدل فالمجدل وإن كان من أهل الموعظة فبالمرعظة ولذلك قال عليه السلام «أمرت أن أقاتل الناس حتى يقولوا لا إله إلا الله، ويؤمنوا بى» يريد بى طريق اتفق لهم من طرق الإيمان (الثلاثة)

وأما الأشياء التى لحقاتها لا تعلم إلا بالبرهان فقد تطف الله فيها لعباده الذين لا سبيل لهم إلى البرهان، إما من قبل فطرهم، وإما من قبل عاداتهم، وإما من قبل عدمهم أسباب (التعلم)، بأن ضرب لهم أمثاله وأشباهها، ودعاهم إلى التصديق بتلك الأمثال، إذ كانت تلك الأمثال لا يمكن أن يقع التصديق بها بالأدلة المشتركة للجميع أعنى المجدلية والخطابية.

وهذا هو السبب فى أن انقسم الشرع إلى: ظاهر وباطن، فإن الظاهر هو تلك الأمثال المضروبة لتلك المعانى، والباطن هو تلك المعانى التى لا تنجلي إلا لأهل البرهان.

وهذه هى أصناف تلك الموجودات الأربعة أو الخمسة التى ذكرها أبو حامد فى كتاب (الفرقة ٤٠)

وإذا اتفق، كما قلنا، أن تعلم الشيء بنفسه، بالطرق الثلاث، لم نحتاج أن نضرب له أمثاله، وكان على ظاهره لا يتطرق إليه تأويل، وهذا النحو من الظاهر إن كان فى الأصول فالتأويل له كافر، مثل من يعتقد أنه لا سعادة أخروية ها هنا ولا شقاء، وأنه إنما قصد بهذا القول أن يسلم

وإذا كان من شرط التكليف الاختيار، فالمصدق باخفاً من قبل شبهة عرضت له، إذا كان من أهل العلم معذور، ولذلك قال عليه السلام: «إذا اجتهد الحاكم فأصاب فله أجران، وإذا أخطأ فله أجر» وأى حاكم أعظم من الذى يحكم على الوجود بأنه كذا، أو ليس بكذا؟..

وهؤلاء الحكام هم العلماء الذين خصهم الله بالتأويل، وهذا الخطأ المصفرح عنه فى الشرع إنما هو الخطأ الذى يقع من العلماء إذا نظروا فى الأشياء (الموصوفة) التى كلفهم الشرع (النظر) فيها.

وأما الخطأ الذى يقع من غير هذا الصنف من الناس فهو إما محض وسوء أكان الخطأ فى الأمور النظرية أو العلمية.

فكما أن الحاكم الجاهل بالسنة (٣٩) إذا أخطأ فى الحكم لم يكن معذوراً، كذلك الحاكم على الموجودات إذا لم توجد فيه شروط الحكم فليس بمعذور بل هو إما آثم وإما كافر.

وإذا كان يشترط فى الحاكم فى الحلال والحرام أن (تجتمع) له أسباب الاجتهاد (وهى): معرفة الأصول، ومعرفة الاستنباط من تلك الأصول بالقياس، فكم بالحرى أن يشترط ذلك فى الحاكم على الموجودات أعنى أن يعرف الأوائل العقلية، ووجه الاستنباط منها وبالجملة.. فالخطأ فى الشرع على ضربين:

إما خطأ يعذر فيه من هو من أهل النظر فى ذلك الشيء الذى وقع فيه الخطأ، كما يعذر الطبيب الماهر إذا أخطأ فى صناعة الطب، والحاكم الماهر إذا أخطأ فى الحكم، ولا يعذر فيه من ليس من أهل ذلك الشأن، وإما خطأ ليس يعذر فيه أحد من الناس، بل إن وقع فى مبادئ الشريعة فهو كافر، وإن وقع فيما بعد المبادئ فهو بدعة، وهذا الخطأ هو الخطأ الذى يكون فى الأشياء التى تقضى جميع أصناف طرق الدلائل إلى معرفتها

س

الصفين، يقع فيه شك، فيلحقه قوم عن يتعاطى النظر بالظاهر الذي لا يجوز تأويله ويلحقه آخرون بالباطن الذي لا يجوز حمله على الظاهر للعلماء، وذلك [لعمارة] هذا الصنف واشتباهه، والمخطيء في هذا معذور، أعنى من العلماء.

[المعاد]

فإن قيل: فإذا تبين أن الشرع في هذا على ثلاث مراتب، فمن أي [هذه] المراتب الثلاث هو عندكم ما جاء في صفات المعاد وأحواله؟ فنقول: إن هذه المسألة، الأمر فيها بين أنها من الصنف المختلف فيه، وذلك أنا نرى قوما ينسبون أنفسهم إلى البرهان، ويقولون: إن الواجب حملها على [ظواهرها] إذ كان ليس ها هنا برهان يؤدي إلى استحالة الظاهر فيها، وهذه طريقة الأشعرية. وقوم [آخرون] أيضا عن يتعاطى البرهان يتأولونها، وهؤلاء يختلفون في تأويلها اختلافا كثيرا، وفي هذا الصنف أبو حامد، ممدود هو وكثير من المتصوفة، ومنهم من يجمع فيها التأويلين، كما فعل ذلك أبو حامد في بعض كتبه (٤٤).

ويشبه أن يكون المخطيء في هذه المسألة، من العلماء معانوا والمصيب مشكورا، أو مأجورا، وذلك إذا اعترف [بالوجود] وتأول فيها نحوا من انتهاء التأويل، أعنى في صفة المعاد، [لا] في وجوده إذا كان التأويل لا يؤدي إلى نفي الوجود، وإنما كان جعد الوجود في هذه كفرا، لأنه [في] أصل من أصول الشريعة، وهو ما يقع التصديق به [بالطريق] [الثلاثة] [المشتركة]

الناس بعضهم من بعض في أبدانهم وحواسهم، وأنها حيلة، وأنه لا غاية للإنسان إلا وجوده المحسوس فقط..

وإذا تقرر هذا، فقد ظهر لك من قولنا أن هاهنا ظاهرا من الشرع لا يجوز تأويله، فإن كان تأويله في المبادئ فهو كفر، وإن كان فيما بعد المبادئ فهو بدعة.

وهاهنا أيضا ظاهر يجب على أهل البرهان تأويله، وحملهم إياه على ظاهر كفر، وتأويل غير أهل البرهان له وإخراجه عن ظاهره كفر، في حقهم أو بدعة، ومن هذا الصنف آية الاستواء، وحديث النزول، ولذلك قال عليه [الصلوات] السلام في السوداء [إذ] أخبرته أن الله في السماء، واعتقها فسانها مؤمنة [إذ] كانت ليست من أهل البرهان (٤٥).

والسبب في ذلك أن الصنف من الناس الذين لا يقع لهم التصديق إلا من قبل التخيل، أعنى [أنهم] لا يصدقون بالشئ إلا من جهة ما يتخيلونه، يعسر وقوع التصديق لهم بوجود ليس منسوبا إلى شئ متخيل.

ويدخل أيضا علي من لا يفهم من هذه النسبة إلا المكان، وهم الذين شدوا (٤٦) على رتبة الصنف الأول قليلا في النظر [بإنكار اعتقاد] الجسمية، ولذلك كان الجواب لهؤلاء في أمثال هذه إنها من [المتشابهات] وإن الوقف في قوله تعالى: (وما يعلم تأويله إلا الله) (٤٣).

وأهل البرهان، مع أنهم مجسمون، في هذا الصنف، أنه من المؤول فقد يختلفون في تأويله، وذلك بحسب مرتبة كل واحد من معرفة البرهان. وها هنا صنف ثالث من الشرع متردد بين ملين

للأحمر والأسود.

وأما من كان من غير أهل العلم، فالواجب أنفي حقه! حملها على أظاهرها وتأويلها في حقه كفر، لأنه يؤدي إلى الكفر.

ولذلك لما نرى أن من كان من الناس فرضه الإيمان بالظاهر، والتأويل في حقه كفر، لأنه يؤدي إلى الكفر، فمن أفشاه له من أهل التأويل فقد دعاه إلى الكفر، والداعى إلى الكفر كافر، لهذا يجب أن لا تثبت التأويلات إلا في كتب البراهين، لأنها إذا كانت في كتب البراهين لم يصل إليها إلا من هو من أهل البرهان فأما إذا أثبت في غير كتب البرهان، واستعمل فيها الطرق الشرعية والخطابية أو الجدلية، كما يصنعه أبو حامد، فخطأ على الشرع وعلى الحكمة، وإن كان الرجل إنما قصد خيرا، وذلك أنه رام أن يكثر أهل العلم بذلك ولكنهم أكثر بذلك أهل الفساد، بدون كثرة أهل العلم، وتطرق بذلك قوم إلى تلبيس الحكمة، وقوم إلى تلبيس الشريعة وقوم إلى الجمع بينهما، ويشبه أن يكون هذا أحد مقاصده بكتبه.

والدليل على أنه رام بذلك تنبيه الفطر أنه لم يلزم مذهبا من المذاهب في كتبه، بل هو مع الأشعرية أشعرى ومع الصفوية صوفى ومع الفلاسفة فيلسوف وحتى أنه كما قيل:

يوما يان إذا لقيت ذا ين

وإن لقيت معديا فعدنان

والذي يجب على أئمة المسلمين أن ينهوا عن كتبه التي تتضمن هذا العلم إلا من كان من أهل العلم، كما يجب عليهم أن ينهوا عن كتب البرهان من ليس أهلا لها، وإن كان الضرر الداخل على الناس من كتب البرهان أخف لأنه لا يقف على كتب البرهان في الأكثر، إلا أهل الفطر الفاسقة، وإنا هذا الصنف من علم الفضيلة العلمية، والقراءة على غير ترتيب، وأخذها من غير معلم، ولكن منعها بالجملة صاد لما دعا إليه الشرع، لأنه ظلم لأفضل أصناف الناس، وأفضل أصناف الموجودات.

وإذا كان العدل في أفضل أصناف الموجودات أن يعرفها على كتبها من كان معدا لمعرفة علي كتبها، وهم أفضل أصناف الناس، فإنه على قدر عظم الموجود يعظم الجور في حقه، الذي هو الجهل به، ولذلك قال تعالى: (إن الشرك لظلم عظيم)

فهذا ما رأينا أن تثبته في هذا الجنس من النظر، أعنى التكلم بين الشريعة والحكمة وأحكام التأويل في الشريعة.

ولولا شهرة ذلك عند الناس، وشهرة هذه المسائل التي ذكرناها لما استجزنا أن نكتب في ذلك حرفا، ولا أن نعتذر في ذلك لأهل التأويل بعذر، لأن شأن هذه المسائل أن تذكر في كتب البرهان.. والله الهادي والموفق للصواب.

المقصود الشرع

وينبغي أن تعلم أن مقصود الشرع إما هو تعليم العلم الحق، والعمل الحق. والعلم الحق هو معرفة الله تبارك وتعالى، وسائر الموجودات على ما هي عليه، وبخاصة الشريعة منها، ومعرفة السعادة الأخروية والشقاء الأخروي.

والعمل الحق هو امتثال الأفعال التي تفيد السعادة، وتجنب الأفعال التي تفيد الشقاء، والمعرفة بهذه الأفعال هي التي تسمى العلم العملي، وهذه تنقسم قسمين:

أحدهما: أفعال ظاهرة بدنية، والعلم بهذه هو الذي يسمى الفقه

والقسم الثاني: أفعال نفسانية، مثل الشكر والصبر وغير ذلك من الأخلاق التي دعا إليها الشرع أو نهى عنها، والعلم بهذه هو الذي يسمى الزهد وعلوم الآخرة، وإلي هذا نحا أبو حامد في كتابه (٤٧)

ولما كان الناس قد أضربوا عن هذا الجنس،

وخاضوا في الجنس الثاني، وكان هذا الجنس أملاك بالتقوى، التي هي سبب السعادة سمى كتابه: (إحياء علوم الدين)

وقد خرجنا عما كنا بمسبيله، فنرجع، فنقول:

طرق التصديق

لما كان مقصود الشرع تعليم العلم الحق، والعمل الحق، وكان التعليم صنفين: تصورياً، وتصديقاً، كما بين ذلك أهل العلم بالكلام، وكانت طرق التصديق الموجودة للناس (ثلاثة)

البرهانية..

والجدلية..

والخطابية..

وطرق التصور (ثنتين)

إما الشيء نفسه..

وإما مثاله..

وكان للناس كلهم ليس في طباعهم أن يقبلوا البراهين، ولا الأقاويل الجدلية، فضلاً عن البرهانية، مع ما في تعلم الأقاويل البرهانية من العسر، والحاجة في ذلك إلى طول الزمان، وإن هو أهل لتعلمها، وكان الشرع إنما هو مقصوده تعليم الجميع، ويجب أن يكون الشرع يشتمل على جميع أنحاء طرق التصديق وأنحاء طرق التصور

ولما كانت طرق التصديق، منها ما هي عامة لأكثر الناس، أعنى وقوع التصديق من قبلها، وهي الخطابية، والجدلية، والخطابية، أعم من الجدلية، ومنها ما هي خاصة بأهل الناس، وهي البرهانية، وكان الشرع مقصوده الأول: العناية بالأكثر، من غير إغفال (تنبيه) الخواص، كانت أكثر الطرق المصرح بها في الشريعة هي الطرق المشتركة للأكثر في وقوع التصور والتصديق. وهذه الطرق (هي) في الشريعة على أربعة أصناف:

أحدها: أن تكون مع أنها مشتركة، خاصة بالأمرين جميعاً أعنى أن تكون في التصور والتصديق يقينية. مع أنها خطابية أو جدلية،

وهذه المقاييس هي المقاييس التي عرض لمقدماتها، مع كونها مشهورة أو مظنونة، أن تكون يقينية وعرض لنتائجها أن أخذت أنفسها دون مثالاتها. وهذا الصنف من الأقاويل الشرعية ليس له تأويل، والجاحد له، أو المتأول، كافر.

والصنف الثاني: أن تكون المقدمات، مع كونها مشهورة أو مظنونة، يقينية، وتكون النتائج مثالات للأمور التي قصد إنتاجها، وهذا يتطرق إليه التأويل، أعنى لنتائجه.

والثالث: عكس هذا وهو أن تكون النتائج هي الأمور التي قصد إنتاجها نفسها، وتكون المقدمات مشهورة أو مظنونة، من غير أن يعرض لها أن تكون يقينية، وهذا أيضاً، لا يتطرق إليه تأويل، أعنى لنتائجه، وقد يتطرق لمقدماته.

والرابع: أن تكون مقدماته مشهورة أو مظنونة، من غير أن يعرض لها أن تكون يقينية، وتكون نتائجه مثالات لما قصد إنتاجه وهذه فرض الخواص فيها التأويل، وفرض الجمهور إمرارها على ظاهرها.

وبالجملية.. فكل ما يتطرق (إليه) من هذه التأويل لا يدرك إلا بالبرهان، وفرض الخواص فيه هو ذلك التأويل، وفرض الجمهور هو حملها على ظاهرها في الوجهين جميعاً، أعنى في التصور والتصديق، إذ كان ليس في طباعهم أكثر من ذلك.

وقد يعرض للنظر في الشريعة تأويلات من قبل تفاضل الطرق المشتركة بعضها على بعض في التصديق، أعنى إذا كان دليل التأويل أتم إقناعاً من دليل الظاهر، وأمثال هذه التأويلات هي جمهورية (٤٨) ويمكن أن تكون فرض من بلغت قواهم النظرية إلى القوة الجدلية، وفي هذا الجنس يدخل بعض تأويلات الأشعرية والمعتزلة وإن كانت المعتزلة، في الأكثر، أوثق أقوالاً.

وأما الجمهور الذين لا يقدرين على أكثر من الأقاويل الخطابية، وفرضهم إمرارها على ظاهرها، ولا يجوز أن يعلموا ذلك التأويل أصلاً.

لمراتب الناس

فيذا الناس [فى الشريعة] على ثلاثة أصناف:

صنف ليس هو من أهل التأويل أصلا ، وهم الخطايون ، الذين هم الجمهور [الغالب] ، وذلك أنه ليس يوجد أحد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق.

وصنف هو من أهل التأويل [الجذلى] ، وهؤلاء هم الجذليون ، بالطبع فقط ، أو بالطبع والعادة .

وصنف هو من أهل التأويل اليقنى ، وهؤلاء هم البرهانيون ، بالطبع والصناعة ، أعنى صناعة الحكمة .

وهذا التأويل ليس ينهى أن يصرح به لأهل الجدل ، فضلا عن الجمهور ، ومتى صرح بشئ من هذه التأويلات لمن هو من غير أهلها ، وبخاصة التأويلات البرهانية لبعدها عن المعارف المشتركة أقضى ذلك بالمصرح له والمصرح إلى الكفر ، والسبب فى ذلك أن مقصوده إبطال الظاهر وإثبات المؤول ، فإذا [بطل] الظاهر عند من هو من أهل الظاهر ، ولم يشبث المؤول عنده ، أداه ذلك إلى الكفر ، وإن كان فى أصول الشريعة .

فالتأويلات ليس ينهى أن يصرح بها للجمهور ، ولا [أن] تثبت فى الكتب الخطائية أو الجدلية ، أعنى الكتب التى الأقاويل الموضوعية فيها من هذين [الجنسين] ، كما صنع ذلك أبو حامد .

ولهذا الجنس [لا] يجب أن يصرح [بها] ، ويقال فى الظاهر الذى الإشكال فى كونه ظاهرا بنفسه للجميع ، وكون معرفة تأويله غير ممكن فيهم إنه متشابه لا يعلمه إلا الله ، وإن الوقف يجب هنا فى قوله [عز وجل] : (وما يعلم تأويله إلا الله) ٤٩ ، ويمثل هذا يأتى الجواب [أيضا] فى السؤال عن الأمور الغامضة التى لا سبيل للجمهور إلى فهمها ، مثل قوله تعالى : (ويسألونك عن الروح ، قل الروح من أمرى ، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا) ٥٠ .

وأما المصرح بهذه التأويلات لغير أهلها فكافر ، لمكان دعائه [لنفس] إلى الكفر ، وهو [ضد] [دعوة] الشارع ، وبخاصة متى كانت تأويلات فاسدة ، فى أصول الشريعة ، كما عرض ذلك لقوم من أهل زماننا ، فإننا قد [شاهدنا] منهم أقواما ظنوا أنهم تفلسفوا ، وأنهم قد أدركوا بحكمتهم العجيبة أشياء مخالفة للشرع من جميع الوجوه ، أعنى لا تقبل تأويلا ، وأن الواجب هو التصريح بهذه الأشياء للجمهور ، فصاروا يتصرحهم للجمهور بتلك الاعتقادات الفاسدة سببا لهلاك الجمهور ، وهلاكهم فى الدنيا والآخرة . ومثال مقصد هؤلاء مع مقصد الشارع مثال من قصد إلى طيبب ماهر ، قصد [إلى] حفظ صحة جميع الناس وإزالة الأمراض عنهم بأن وضع لهم أقاويل مشتركة التصديق فى وجوب استعمال الأشياء التى تحفظ صحتهم وتزيل أمراضهم ، وتجنب أضرارها ، إذ لم يمكنه فيهم أن يصير جميعهم أطباء ، لأن الذى يعلم الأشياء الحافظة للصحة والزيلة للمرض ، بالطرق البرهانية ، هو الطبيب ، [لتصدي] هذا إلى الناس ، وقال لهم : إن هذه الطرق التى [أوضحها] لكم هذا الطبيب ليست بحق ، وشرع فى إبطالها ، حتى [بطلت] عندهم ، أو قال : إن لها تأويلات ، فلم يفهموها ، ولا وقع لهم من قبلها تصديق فى العمل أفترى الناس الذين حالهم هذه الحال ، يفعلون شيئا من الأشياء النافعة فى [حفظ] للصحة ، وإزالة المرض ؟ ، أو يقدروا هذا المصرح لهم بإبطال ما كانوا يعتقدون فيها أن يستعملها معهم ، أعنى حفظ الصحة ؟ لا .. بل ما يقدروا على [استعمالها] معهم ، ولا هم يستعملونها ، فيشلمهم الهلاك .

هذا إن صرح لهم بتأويلات صحيحة فى تلك الأشياء ، لكنهم لا يفهمون ذلك [التأويل] ، فضلا إن صرح لهم بتأويلات فاسدة ، لأنهم يؤول بهم الأمر [إلى] أن لا يروا أن ها هنا لصحة يجب أن تحفظ ، ولأمرضا يجب أن يزال ، فضلا عن أن يروا أن ها هنا أشياء تحفظ الصحة وتزيل المرض .

بعضاً، وبخاصة الفاسدة منها.
[فأولت] المعتزلة آيات كثيرة، وأحاديث كثيرة، وصرحوا بتأويلهم للجمهور وكذلك فعلت الأشعرية، وإن كانت أقل تأويلاً، فأوقعوا الناس من قبل ذلك في شتات وتباغض وحروب، ومزقوا الشرع، وفرقوا الناس كل التفرق. وزائد إلى هذا كله أن طرقهم التي سلكوها في إثبات تأويلاتهم ليسوا فيها إلا مع الجمهور ولا مع الخواص، أما مع الجمهور فلكونها أغصن من الطرق المشتركة للأكثر، وأما مع الخواص فلكونها إذا تاملت وجدت ناقصة عن شرائط البرهان وذلك يقف عليه، بأدنى تأمل، من عرف شرائط البرهان.

بل كثير من الأصول التي بنت عليها الأشعرية معارفها هي سوفسطائية، فإنها تجد كثير من الضرورات، مثل ثبوت الأعراض وتأثير الأشياء بعضها في بعض ووجود الأسباب الضرورية للمسببات (٥٥) والصور الجمهرية، والوسائط، ولقد بلغ تعدد نظائرهم في هذا المعنى، على المسلمين، أن فرقة من الأشعرية كفرت من ليس يعرف وجود الباري (سيحانه) بالطرق التي وضعوها لمعرفة في كتبهم، وهم الكافرون والضالون بالحقيقة.

ومن هنا اختلفوا، فقال قوم: أول الواجبات النظر، وقال قوم: الإيمان، أعني من قبل أنهم لم يعرفوا أي الطرق هي الطرق المشتركة للجميع، التي دعا الشرع من أبوابها جميع الناس، وظنوا أن ذلك طريق واحد فأخطأوا مقصد الشارع، وضلوا وأضلوا.

طرق التعليم الشرعية

فإن قيل: فإذا لم تكن هذه الطرق التي سلكتها الأشعرية، ولا غيرها، من أهل النظر هي الطرق المشتركة (التي) قصد الشارع (لتعليم) الجمهور بها، وهي التي لا يمكن تعليمهم بغيرها، فأى الطرق هي هذه الطرق في شرعنا هذه؟

وهذه هي حال من يصرح بالتأويل للجمهور، ولن ليس هو بأهل له مع الشرع، ولذلك هو مفسد له، وصاد عنه، والصاد عن الشرع كافر. وإن كان هذا التمثيل يقينا، وليس بشعري، كما لقائل أن يقول، لأنه صحيح التناسب، وذلك أن نسبة الطبيب إلى صحة الأبدان نسبة الشارع إلى صحة الأنفس، أعني [أن] الطبيب هو الذي يطلب أن يحفظ صحة الأبدان، إذا وجدت، ويستردها إذا ذهبت، والشارع هو الذي يبتغي هذا في صحة الأنفس.

وهذه الصحة هي المسماة [بالتقوى]، وقد صرح الكتاب العزيز بطلبها بالأفعال الشرعية في غير ما آية، فقال تعالى: (كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون) (٥١)، وقال تعالى: (لن ينال الله لحومها ولا دماؤها، ولكن يناله التقوى منكم) (٥٢)، وقال: (إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر) (٥٣)، إلى غير ذلك من الآيات التي تضمنها الكتاب العزيز من هذا المعنى.

فالشارع إنما يطلب بالعلم الشرعي (والعمل) الشرعي هذه الصحة، وهذه الصحة هي التي ترتب عليها السعادة الأخروية، وعليها ضدها الشقاء الأخرى.

لقد تبين لك من هذا أنه ليس يجب أن تثبت التأويلات الصحيحة في الكتب الجبهورية، فضلاً عن الفاسدة، والتأويل الصحيح هي الأمانة التي حملها الإنسان (فحملها) وأشقق منها جميع الموجودات، أعني المذكورة في قوله تعالى: (إننا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال (الآية ٥٤))

الفرق بين الإسلامية والتأويل

ومن قبل التأويلات، والظن بأنها يجب أن يصرح بها في الشرع (لجميع)، نشأت فرق الإسلام، حتى كفر بعضهم بعضاً، وبدع بعضهم

والثالثة: أنها تتضمن التنبيه لأهل الحق على التأويل الحق.

وهذا ليس يوجد لا في مذهب الأشعرية ، ولا في مذاهب المعتزلة ، أعنى أن [تأويلاتهم] لا تقبل النصرة ، ولا [تتضمن] التنبيه على الحق ، ولا [هى] حق ، ، ولذلك كثرت البدع .

خاتمة

ويودنا لو تفرغنا لهذا المقصد ، وقدرنا عليه ، وإن أنسأ (٥٧) الله فى العمر ، لمستثبت فيه قدر ما [تيسر] لنا منه ، فعسى أن يكون ذلك مبدءا لمن يأتى بعد ، فإن النفس عما تخلل هذه الشريعة ، من الأهواء الفاسدة ، والاعتقادات المحرفة ، فى غاية الحزن والتألم ، وبخاصة ما عرض لها من ذلك من قبل من ينسب نفسه إلى الحكمة ، فإن [الأذية] من الصديق هى [أشد من الأذية] من العدو .

أعنى أن الحكمة هى صاحبة الشريعة ، والأخت الرضيعة . فالأذية [عمن] ينسب إليها [هى] أشد الأذية ، مع ما [يقع] بينهما من العدواة والبغضاء ، والمشاجرة ، وهما المصطحبتان بالطبع ، المتحابتان بالجواهر والغريزة .

وقد أذاها أيضا كثير من الأصدقاء الجهال ، ومن ينسبون أنفسهم إليها ، وهى الفرق الموجودة فيها .

والله يسد الكل ، ويرفق الجميع لمحبته ، ويجمع قلوبهم على تقواه ، ويرفع عنهم البغض والشأن بفضله ورحمته .

وقد رفع الله كثيرا من هذه الشرور والجسالات ، والمسالك المضللات بهذا الأمر الغالب ، وطرق به إلى كثير من الخيرات ، وبخاصة على الصنف الذين سلكوا [مسلك] النظر ، ورغبوا فى معرفة الحق ، وذلك أنه دعا الجمهور [إلى معرفة الله من] طريق وسط ، ارتفع عن حضيض المقلدين ، وانحط عن تشعيب المتكلمين ، ونبه الخواص على وجوب النظر التام فى أصل الشريعة . والحمد لله رب العالمين . .

قلنا : هى الطرق التى تثبت فى الكتاب العزيز فقط .

فإن كان الكتاب العزيز ، [إذا] تؤمل ، وجدت فيه الطرق الثلاث الموجودة لجميع الناس ، وهذه هى الطرق المشتركة لتعليم أكثر الناس ، وبخاصة ، وإذا تؤمل الأمر فيها ظهر أنه ليس يلقى طرق مشتركة لتعلم الجمهور أفضل من الطرق المذكورة فيه ، فمن حرفها بتأويل لا يكون ظاهرا بنفسه ، أو أظهر منها للجميع ، وذلك شئ غير موجود ، فقد أبطل حكمتها ، وأبطل فعلها المقصود [فى] إفادة السعادة الإنسانية ، وذلك ظاهر جدا من حال الصدر الأول ، وحال من أتى بعدهم ، فإن الصدر الأول إنما صار إلى الفضيلة الكاملة والتقوى باستعمال هذه الأقاويل دون تأويلات فيها ، ومن كان منهم وقف على تأويل ، لم ير [أن] يصرح به .

وأما من أتى بعدهم ، فإنهم لما استعملوا التأويل قل تقواهم ، وكثر اختلافهم ، وارتفعت محبتهم (٥٦) وتفرقوا فرقا .

فيجب على من أراد أن يرفع هذه البدعة عن الشريعة ، أن يعمد إلى الكتاب العزيز ، فيلقط منه الاستدلالات الموجودة فى شئ شئ ، مما كلفنا اعتقاده ، ويجهد فى نظره [إلى] ظاهرها ما أمكنه من غير أن يتأول من ذلك شيئا ، إلا إذا كان التأويل ظاهرا بنفسه ، أعنى ظهورا مشتركا ، للجميع .

فإن الأقاويل الموضوعية فى الشرح لتعليم الناس ، إذا تؤملت يشبه أن يبلغ من نصرتها إلى حد لا يخرج عن [ظاهرها] ما هو منها ليس على ظاهره ، إلا من كان بين أهل البرهان ، وهذه الخاصة ليست توجد لغيرها من الأقاويل ، فإن الأقاويل الشرعية المصرح بها فى الكتاب العزيز للجميع لها ثلاث خواص ، دلت على الإعجاز [لإحداها] : أنه لا يوجد أتم إقناعا وتصديقا للجميع منها .

والثانية : أنها تقبل النصرة بطبيعتها ، إلى أن تنتهى إلى حد لا يقف على التأويل فيها ، وإن كانت مما [فيها] تأويل ، إلا أهل البرهان

(١٦) وفي قوله تعالى (الرحمن على العرش استوى) طه (٢٠: ٥)

(١٧) ومحنة يتزل الله كل ليلة إلى سماء الدنيا، فيقول: هل من سائل فأعطيه؟ هل من داع فأستجيب له؟ هل من مستغفر فأغفر له؟

(١٨) جمع ظاهر لا ظاهرة، لأن الحديث هنا عن ظاهرة النصوص وباطنها.

(١٩) آل عمران (٣: ٧) وجملة الآية: (هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب) وآخر متشابهات، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه، ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم.

(٢٠) أبو حامد بن محمد الغزالي (٤٥٠-٥٠٥ هـ) (١٠٥٩-١١١٢ م)

(٢١) هو إمام الحرمين أبو المعالي عبد الملك بن أبي محمد عبد الله بن يوسف الجويني، الفقيه الشافعي، وهو أستاذ الغزالي، وتسميته إلى «جوين» إحدى نواحي «نيسابور» توفي سنة ٤٧٨ هـ.

(٢٢) أي العلوم النظرية.

(٢٣) الثورات في اصطلاح الأوصليين هو غير الجماعة التي يقود بنفسه العلم بصدق.

(٢٤) محمد بن طرخان، الملقب بالمعلم الثاني، والمنسوب إلى «فاراب» من بلاد تركستان (٣٣٩-٤٠٥ م).

(٢٥) أبو علي الحسين بن عبد الله، الشهير بالشيخ الرئيس (٣٧٠-٤٢٩ هـ، ٩٨٠-١٠٣٧ م).

(٢٦) راجع (تهافت الفلاسفة) للغزالي ص ٦ وما بعدها.

(٢٧) المصدر السابق ص ٥٣ وما بعدها.

(٢٨) المصدر السابق ص ٨١ وما بعدها.

(٢٩) والإشارة هنا إلى قول الغزالي، بعد تكفيره مذهب الرسول، عليه الصلاة والسلام، ومنكر الخواتم:

«نعم، لو أنكروا ما ثبت بأخبار الآحاد فلا يلزمه به الكفر ولو أنكروا ما ثبت بالإجماع فهذا فيه نظر، لأن معرفة كون الإجماع حجة قاطعة فيه غرض يعرفه المحصلون لعلم أصول الفقه، وأنكر النظام كون الإجماع حجة أصلاً، فنصار كون الإجماع حجة مختلف فيه، راجع (فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة) ص ١٦، طبعه القاهرة الأولى سنة ١٩٠٧ م.

(٣٠) هم اتباع أرسطو، يكونون مدرسة متميزة في الفلسفة الإسلامية عن المتصوفة وأصحاب فلسفة الإشراق

(١) لابن رشد الفيلسوف كتاب واحد في الفقه هو (بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، أما الذي اشتهر من أسرته بالبراعة في الفقه فهو جده، ولقد خلط البعض بينهما، حتى لقد نسبت طبعه (فصل المقال) التي أخرجه المطبعة الحيدرية المصرية سنة ١٣١٩ هـ سنة ١٩٠١ م، على نفقة صاحبها «محمد البيطار الحلبي الكتيبي»، نسبت هذا الكتاب إلى القاضي أحمد بن أحمد بن رشد الأندلسي المتوفى سنة ٥٩٥ هـ «... فالكتاب وتاريخ الوفاة لصاحبهما أبي الوليد، أما الاسم فلجده الأعلى، وهو الذي كان من أعلام الفقه المالكي ببلاد المغرب.

(٢) الحشر (٥٩: ٢) الأعراف (٧: ٨٥)

(٤) الأنعام (٦: ٧٥) الغاشية (٨٨: ١٧)

(٦) آل عمران (٣: ١٩١) أي أن القياس، وهو أحد أدوات العقل في الاستنباط الذي هو الاعتبار، إن لم يكن مرادفاً ومساوياً للاعتبار، فإن الاعتبار لا يتم ولا يشير إلا «بالقياس»، أي باستخدام الإنسان لهذه الأداة.

(٨) القائم على المغالطة، والذي لا يحصى من القياس إلا على عناصر الشكل وظواهر التركيب وهذا التقسيم يقيد أن الفصل في هذه القضية هو اختبار المقدمات من حيث الصدق وعدمه، لأن الأقيسة المختلفة قد تتفق شكلاً

(٩) لأن هناك من الأقيسة البرهاني، والجدلي، والخطابي، والمغالطي، والشعري، والفقهى إلخ....

(١٠) الحشر (٥٩: ٢)

(١١) لأن موضوعه هو كتب والصناعة غير الجمهورية» التي لا يستطيع تناولها سوى الخاصة من أهل البرهان.

(١٢) وضعت هنا بمعنى وقعت.

(١٣) ولعل السبب في عدم وقوع المناظرات الفقهية في المغرب، كما حدث في باقي أنحاء العالم الإسلامي، هو سيادة المذهب المالكي في الفقه لكل أبحاثه، والسيطرة الكبرى التي كانت لفقهاء هذا المذهب على الحياة الفكرية بهذا البلاد، وبخاصة في عصرهم الذهبي أيام دولة المرابطين (١٠٩٠-١١٤٦ م)، وهي الفترة الزمنية التي سبقت مسجئ دولة الموحيين (١١٤٦-١٢٦٩ م) التي عاش فيها ابن رشد.

(١٤) النحل (١٦: ١٢٥).

(١٥) في أم، ص: الشرائع.

(٣١) أى تعريف وهو القول الدال على ماهية الشيء.

(٣٢) والإشارة هنا إلى الرسالة الصغيرة التى ضحتها أبو الريد رأيه فى العلم الألهى .

(٣٣) أى أن وجوده الجسم والحركة مصحوب دون فاصل- بوجود الزمان، فليس هناك زمان سابق على الوجود، ولا وجود سابق على الزمان مما يقضى إلى إلزام المتكلمين بأنه ليس هناك زمان متقدم على وجود العالم.

(٣٤) أى الوجود المادى المحدود بالمكان والزمان.

(٣٥) هو عكس الوجود الكائن، فمن حيث الزمان هو الذى ليس له مبدأ زمانى، وبحسب الذات هو الذى ليس له مبدأ يتعلق به.

(٣٦) حود (١١): ٧

(٣٧) إبراهيم (١٤): ٤٨

(٣٨) فصلت: (٤٨): ١١

(٣٩) أى القانون

(٤٠) والغزالى قد ذكرها خمسة فى (فصل التفرقة) وسماها مراتب الوجود وذلك عندما قال: إن للوجود خمس مراتب. فمن الوجود: ذاتى، وحسى، وحيالى، وعقلى، وشبهى. فمن اعترف بوجود ما أخبر الرسول عليه الصلاة والسلام، عن وجوده، بوجه من هذه الوجود الخمسة، فليس بمكذب على الإطلاق. والوجود الذاتى هو: الوجود الحقيقى الثابت خارج الحس والعقل، والوجود الحسى هو: ما يتمثل فى القرية الباصرة من العين، بما لا وجود له خارج العين والوجود الحىالى هو: صورة هذه المحسوسات إذا غابت عن حسك فاختزعت صورة لها، والوجود العقلى هو: أن «يكون للشيء روح، وحقيقة، ومعنى، وفيتلقى العقل مجرد معناه، دون أن يثبت صورته فى خيال أو حس أو خارج» والوجود الشبهى هو: «ألا يكون نفس الشيء موجوداً، لا بصورته ولا بحقيقته، لا فى الخارج ولا فى الحسى ولا فى الخيال ولا فى العقل، ولكن يكون الوجود شيئاً آخر يشبهه فى خاصة من خواصه صفة من صفاته».

وفى (إجماع العوام عن علم الكلام) ذكرها أربعة: «عندما قال: «اعلم أن كل شيء فله فى الوجود أربع مراتب: وجود فى الأعيان ووجود فى الأذهان، ووجود فى اللسان، ووجود فى السياسة المكتسب عليه...» ص ٢٩. ومن مجموعة.

(٤١) يشير إلى حديث «يسار بن معاوية بن الحكم» قال: قلت يارسول الله، كانت لى جارية ترعى غنما لى قبل أحد، فذهب اللئب بشاة من غنمها، وأنا

رجل من بنى آدم آتف كما تأسفون، لكنى غضبت فصككتها صكة، قال: فعمط ذلك على النتى، صلى الله عليه وآله، قال: قلت يارسول الله، أفلا اعتقتها؟ قال: «أتنتى بها» فأتيتها بها، فقال لها: «أين الله؟» فقالت فى السماء، قال: «ومن أنا؟» قالت: أنت رسول الله، فقال عليه السلام: «اعتقتها فإنها مومة». والذين يتزهون الله عن الجهة والمكانية والتشبيه، يفسرون السداد هنا بمعنى الارتقاء والعلو فمعنى ذلك أنه تعالى عال فى قدرته، عزيز فى سلطانه لا يبلغ ولا يدرك...» راجع الشريف المرتضى (أمالى المرتضى) القسم الثانى ص ١٦٧، ١٦٨. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم طبعة القاهرة سنة ١٩٥٤م.

(٤٢) أى تجاوزوا قليلا من رتبة الصف الأول.

(٤٣) آل عمران (٣): ٧

(٤٤) ومستأى إشارة ابن رشد إلى أن الغزالى «صوفى مع المتصوفة».

(٤٥) وابن رشد يتحدث عن كتاب الغزالى (مشكاة الأتوار)، الذى يراه ألصق كتيبه به. يخبر أن الغزالى فى هذا الكتاب قد رأى رأى الفلاسفة (وأنه عول على مذهبهم فى المبدأ الأول) كما يعلى تقلبه هذا بأنه وما كان مداراة للعامة «ولعل أهل زمانه اضطروه إلى هذا الكتاب (تهافت الفلاسفة) لينفى عن نفسه الظن بأنه يرى رأى الحكماء» (راجع تهافت التهافت) ص ٣٣ و ٦٥.

(٤٦) لقمان (٣١): ١٣

(٤٧) أى كتاب (أحياء علوم الدين)

(٤٨) نسبة للجمهور فى مقابل الخاصة .

(٤٩) آل عمران (٣): ٧

(٥٠) الإسراء (١٧): ٨٥

(٥١) البقرة (٢): ١٨٣

(٥٢) الحج (٢٢): ٣٧

(٥٣) العنكبوت (٢٩): ٤٥

(٥٤) الأحزاب (٣٣): ٧٧ وجملة الآية: {إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا}

(٥٥) راجع لى إنكار الغزالى إرتباط الأسباب بالمسببات على سبيل الفعل وحديثه الذى ينتفى فيه فعل النار للإحراق على سبيل الحقيقة وكذلك فعل الثلج للبرودة والسيف للقطع : (تهافت الفلاسفة) ص ٢٤ وما بعدها.

(٥٦) أى انتفت وذهبت .

(٥٧) أى آخر.

[illegible]

(112)

حرية التعبير هي مفتاح المستقبل

من زمن الثبات الدائري، العادي واليومي إلى زمن القطيعة معه متشوقة لعالم جديد، هذا العالم الجديد مازال شروط تحقيقه لم تنضج في الواقع الاجتماعي -الاقتصادي. وأظن أن غاية التجريب ستكون -في كل الحالات -هي إفلاق المتفجع وإثارة دهشته، ودفعه لطرح أسئلة جديدة حول وجوده في هذا العالم، وموقفه منه ومن النظام المهيمن.

وأستعير هنا كلام الدكتور على الراعي « إن التجريب هو إعلان فني عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، هذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالاً فنية لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي...» انتهى الاقتباس

إن التجريب بهذا المعنى المركب لا يمكن إلا أن يحمل رسالة تقدمية، وأي عرض دون رسالة هو صاحب رسالة رجعية تنتمي للماضي

فما هي ياترى الآفاق المفتوحة لمثل هذه الامكانية أمام المسرح العربي، لا أغالي إذا قلت إنها مازال محدودة للغاية، وأنها بقدر ما تحتاج لفناني مسرح موهوبين وجادين تحتاج أن يكون هؤلاء مقاتلين لأن التجريب كفعل

يفامر التجريب في أي فن من الفنون بارتياح مناطق بكر غير مأهولة، واستخدام أدوات جديدة.

وللتجريب في المسرح خاصة إضافية هي شرطه نفسه، فإضافة لأنه أولاً نص شعري مكثف يخاصم الابتذال اليرمي أو يكشفه ثم بعد ذلك موقف وروية، فإن كل هذا لا يتحقق إلا في الشرط السابق الإشارة إليه أي التواصل مع جمهور، وبداية فإن العملية المسرحية كلها بما فيها التجريب تظل مشروطة إجتماعيا ليتحقق ما نسميه بالتواصل والذي يحدث فقط حين يكون هذا التجريب استجابة -ولو غامضة ومبهمة - لحاجات روحية وجمالية حقيقية نبتت في أعماق الضمير الجمعي، والمسرح التجريبي يحرض على الإفصاح عنها، ويحرض جمهوره في نفس الوقت ضد ما هو سائد لأنه أصبح عبثاً ثقيلاً.

وبهذا المعنى فإن التجريب هو تجاوز مسبق يستشرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل تابع، وتزيق السطر الكاذبة، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقق النادر لحرية لا توجد في واقع الحياة، وإنما هي تولد مع كل عرض حين تسبق عملية الخروج

نص مساهمة الناقدة في ندوة «مستقبل التجريب في الوطن العربي» التي انطلقت بالمسرح الصغير صباح السبت ١٢ سبتمبر بنادر الأوبرا.

الحالة سيمكن أيضا أن تتحرر العلاقة بين المبدع والجمهور من كل الوسائط الزائفة المهيمنة العازلة لأن كل المحرمات ستكون موضوعا للتساؤل وإعادة النظر، وستفتح آفاق جديدة لترجمة هذه العلاقة الحية التي ينسجها المسرح وحده ودون أى فن آخر مع الجمهور لتنفذ لأعمق أعماق كليهما، وقد اكتشف الطلاب المحتجون فى شوارع فرنسا فى ربيع ٦٨ أن نسبة كبيرة من عمال باريس لم يشاهدوا مسرحا أبدا فى حياتهم وولدت تجارب مسرح الشارع تحمل بصمات تجريب مفعمة بأشواق جمهور جديدا كان المسرح ليتوجه له وكان هذا الجمهور تواق للتغيير فى العلاقات الاجتماعية وفى نمط الحياة.

وفى اللحظة التاريخية التى نعيشها فى الوطن العربى سنجد أن أقرب الأفعال التى يتوق لها ضمير الجماعة وتكبحها المؤسسة على كل المستويات باسم رجال الدين تارة، وباسم السلام الاجتماعى تارة أخرى، وباسم السلام الزائف مع العدو تارة ثالثة هو الاحتجاج على الهوان الشامل المتعدد المستويات ولذا لم يكن التواصل الفورى الشامل المتعدد المستويات الذى أحدثه عرض «متصور محمد» اللعبة أن مقدورته الفنية وحدها، بل كان معها وبفلس القوة قدرته غير هذه الطاقة التعبيرية المدهشة على تفجير الصرخة المكتومة داخل الوجدان الجمعى فى زمن تراجع لا شبه له فى التاريخ العربى كله.

الحرية إذن هى مفتاح مستقبل التجريب، وهى مرة أخرى ليست قضية أكاديمية ولكنها مسألة فعالية لها طرفان المسرحيون التواقون للتعبير الجديد، وجماهير المتلقين صانعة التغيير الفعلية.

حرية بالأساس لن يكون بوسعها أن يزدهر ويؤتى ثمارا حقيقية إلا فى مناخ موات له، مناخ مفتوح على الحرية والديموقراطية بأعمق معنى وأشمله، وفى مناهج التدريس فى المعاهد الفنية التى تعد المسرحيين، وفى المدرسة التى اختفى منها النشاط المسرحى وقلت مبادرات الطلاب، وفى الجامعة التى انتشرت فيها كالفطر جماعات تقول الفن كله حرام، وفى التليفزيون الذى يختار القائمون عليه بتمعد- وأقول بتمعد- كل مفردات الثقافة الاستهلاكية السطحية التى تروج فى ظل الأمية، وفى الأحزاب التى تنتقل اليها بالرغم من كل النوايا الطيبة البيئية الأبوية القمعية السائدة فى المجتمع، وأخيرا فى العلاقة بين نظام الحكم والمحكومين وفى بيت القصيد وفيما يخص موضوعنا حول مستقبل التجريب، هناك الرقابة المفروضة فى كل البلدان العربية بلا استثناء على حريات التعبير وفى اعتقادهى أن للبيروقراطية المهيمنة دورا قمعيا ماديا مباشرا لا لیس فيه وفى الحالة المصرية قتلت هذه البيروقراطية المدعورة الفنان «متصور محمد» قتلا فعليا، بعد أن كانت تجرته قد خطت فى اتجاه المزاوجة الخلاقة بين التجديد الشكلى والموقف السياسى وكهلت هذه البيروقراطية نفسها عشرات الفرق الإقليمية الشابة التواقفة للتعبير والتغيير.

إن مستقبل التجريب فى الوطن العربى ليس مرهونا فقط بمدى جدية وإخلاص وخصوبة خيال المبدعين المسرحيين الجدد فى الكتابة والتمثيل والإخراج، وقدرتهم على أن يخلقوا فيما بينهم فرقا للعمل والخلق الجماعى، وإنما هو مرهون أيضا بالمدى الذى سيكون بوسع الشعوب العربية أن تنتزع الحريات العامة من قبضة سلطات استبدادية قمعية، وفى هذه

فى مهرجان المسرح التجريبي:

المسرح بين المركزية والتركز

١- مركز مسرح البحر المتوسط:

المعرفى بين الشعوب فى مجال المسرح. ولذلك، تلاقيا للنس، فسوف يتغير الاسم إلى: الفراغ الدولى لمسرح البحر المتوسط. كما أكد أن مركز مسرح المتوسط هيئة خاصة، غير حكومية لأنها تريد الاحتفاظ بحريتها بعيدا عن الأنظمة والأجهزة السياسية وأنها تعتمد فى التمويل على الاشتراكات والتبرعات. ويهدف مركز البحر المتوسط لدعم التعاون المسرحى بين الدول المطلة على البحر المتوسط وللدفاع عن الحرية وعن المبدعين المضطهدين. وشعار المركز هو «فن - إبداع - حرية».

وأضاف خوسيه مونليون إنه يرفض تقسيم البحر المتوسط لشمال وجنوب ويرفض نظرة الشمال الفلكورية للعالم العربى، لأن ذلك من فعل الاستعمار. وقال إن هناك أوروبيين أقرب للمغرب من أوروبيين آخرين، مثلما فى أسبانيا، وإن السياسة تفرقنا لكن الثقافة تجمعنا، لأن لنا نفس القيم، ونفس المزاج ونفس العيوب أيضا، وأكد مونليون أن هدف المركز هو إيجاد أرضية مشتركة للتعاون. وأعطى

خلال مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، دعا الناقدا الأسباني خوسيه مونليون، مدير المركز الدولى لمسرح البحر المتوسط لإنشاء فرع للمركز بالقاهرة، أسوة بالفروع الموجودة فى المغرب العربى، نظرا لثقل مصر السياسى والثقافى، على حد قوله.

ورغم أن أى مثقف ملتزم ينظر بحذر لأية دعوة بحر متوسطية، لأنها كثيرا ما تستخدم ستارا للتطبيع مع إسرائيل أو كبديل مطروح عن الهوية العربية وعن التعاون فى إطار هذه الهوية، إلا أن خطاب السيد مونليون بدا مشجعا وصريحا فى الندوة التى عقدت للتعريف بمركز مسرح البحر المتوسط.

أوضح خوسيه مونليون أن مركز مسرح البحر المتوسط لا علاقة له بالمركز الدولى للمسرح التابع لليونسكو، والذي يهدف للتبادل



المتوسط فأكد السيد مولليون في رده على مبدأ التعددية ،وقال إن المركز ابتعدا عامدا عن تعريف ما ينتمى للبحر المتوسط ،ليحافظ على أصالة واختلافات ثقافات وإبداعات المنطقة ،مشيرا إلي أننا نعيش اليوم في عالم أحادي ،ضيق الأفق قورميا ودينيا وسياسيا ،وهو ما يحاول المركز أن يتخطاه .

وقال المخرج الفرنسي التقدمي جاك نيشيه ،أحد مؤسسي الفرع الفرنسي للمركز إن إنشاء فرع مصري سوف يساهم في تعريف الآخر بالمشرح المصري ،وأضاف إنه من غير المعقول ألا يعرف الغرب غير توفيق الحكيم . كما أبدى إعجابه بظاهرة لينين الرملى ،الذى تمثل له ثلاث مسرحيات في وقت واحد في القاهرة ،عما لا مثيل له في أوروبا على حد قوله .

وقد رحب بنغض المسرحيين المصريين بإنشاء فرع للمركز الدولي لمسرح البحر المتوسط ،وعلى رأسهم المخرج الأستاذ سعد أردش والناقدة الأستاذة منحة البطراوى .

على كل حال ،خطاب المستولين عن المركز يبدو محترما ،إن تشابه كثيرا مع خطابات

مثالا حلقة البحث التى متوف ينظمها المركز فى المغرب لدراسة الأندلس كساحة للتسامح .

سأل المخرج السوري أسعد فضة عن الدور السياسى لمركز مسرح البحر المتوسط فرد خوسيه مولليون «نحن لا نخاف من كلمة سياسة طالما هى مرتبطة بالكرامة ،نحن لا تناضل ولا نريد أن نضايق بلدا بمواقفنا ،فمثلا نحن على صلة طيبة بمنظمة التحرير الفلسطينية ونسعى فى الوقت نفسه لإنشاء فرع فى إسرائيل ،بالاشتراك مع يهودى من القدس وفلسطينى من حيفا ،نريد علاقات طيبة مع جميع الأطراف وأن يجمع بينها احترامها للحرية . كما إننا عقدنا ندوة فى الجزائر بالاشتراك مع بن عيسى ،رئيس فرعنا هناك ،وقد تحولت الندوة لتظاهرة ضد جبهة الانقاذ ،فتظاهر ضدنا أنصار الجبهة ،لكن هذه الملابس الحادة وليدة الظروف فى الجزائر ،فليس التهبيج هدفا لنا ،وهذا لا ينفى أن الجزائر تحتاج مثلما نحتاج جميعا لمساندة فنانيسها ،ولدعم الحرية والديمقراطية وحرية المعتقدش

وسأل « أسامه أبو طالب الأستاذ بأكاديمية الفنون عن الفكر الفنى لمركز مسرح البحر

دعوى البحر المتوسط المشبوهة، فيبقى أن نشاط المركز ومواقفه مستقبلا هي معيار الحكم عليه، لا سيما أن حال حرية الفن والفنان في فلسطين المحتلة يمثل مجالا خصبا وامتحانا لكل مدافع عن الحرية، وأن الأخوة في البشرية لا تبرر التعاون مع الصهيونية والعنصرية.

٢- لا مركزية المسرح الفرنسي:

في إطار مهرجان المسرح التجريبي كذلك، ألقى جان بيسر فورتز، المدير بإدارة المسرح بوزارة الثقافة الفرنسية، محاضرة عن تجربة لا مركزية المسرح في فرنسا، وقال إن الفكرة ظهرت منذ القرن الماضي وبدأ تنفيذها عام ١٩٦٤، وهي تهدف لخلق مسرح شعبي يصل لكل الجماهير في أنحاء البلاد، من خلال مسارح في جميع المحافظات، تهتم بالشرائح غير المرفهة من الشعب وتخفف أثمان التذاكر، كما تعنى بالمسرح الجاد ذي الوظيفة الاجتماعية.

وأكد فورتز على عاملين أساسيين، يشكّلان خريطة المسرح في فرنسا:

١- لا يوجد عمل مسرحي جيد، إلا وقد ساهمت الدولة في إنتاجه جزئيا أو كلياً من ميزانياتها أو من ميزانية السلطات المحلية، وذلك فيما عدا استثناءات نادرة، حتى بالنسبة لمسرح القطاع الخاص الجاد، لأن السياسة الثابتة للدولة تقوم على اعتبار المسرح خدمة عامة وهامة.

كما أعطى فورتز أمثلة عكسية، فقال إنه في دول كبيرة ومتقدمة كالولايات المتحدة

وبريطانيا واليابان لا توجد سياسة ثقافية للدولة في مجال المسرح ولا يوجد دعم رسمي للمسرح ولذلك لا يكاد يوجد فيها إلا مسرح تجاري.

٢- أما المبدأ الثاني فهو تحديد المسؤوليات، لكي لا ينجم عن مساعدة الدولة للمسارح إنتاج فن رسمي يعبر عن الحكومة. فالدولة ومؤسساتها مسئولة عن التمويل وتحديد عدد ليالي العرض وعدد العروض الجديدة فقط، لكن مدير المسرح وحده - الذي عادة ما يكون مخرجاً - هو المسئول عن السياسات والاختيارات الفنية والإدارة المالية.

وقد دعم فورتز محاضراته ببعض الأرقام، فقال إن ميزانية الثقافة في فرنسا تبلغ ١٢ مليار فرنك، وهي تعادل ١٪ من ميزانية الثقافة، تحصل المسارح القومية على ربع ميزانية المسرح ومراكز المسرح بالمحافظات على ربع آخر ويبسّط الشقافة على ربع ثالث (بالإضافة لدعم المحليات) والربع الأخير لدعم مسارح القطاع الخاص الجادة.

واختتم السيد فورتز عرضه بالتأكيد على أهمية دعم الدولة لحرية الفنان، حتى لو كان إبداعه تهيجياً، وعلى أهمية دعمها لاتصال الفنان بالجمهور في جميع أنحاء الوطن.

وانتهت المحاضرة والجميع يبتسمون، ففرنسا ليست دولة اشتراكية ولا حاجة، واسألوا قراتها في عاصفة الصحراء، وهي لا تكتفي بعدم بيع مسارحها بل تدعم القطاع الخاص الجاد وتعتبر المسرح خدمة لا مشروعاً إنتاجياً، وتضع بنفسها اللوائح التي تمنع موظفيها من التدخل في الإبداع، بل تحمي بنفسها حرية الفنان. الله يرحم منصور محمد والشفافة الجماهيرية.. والجمهور.

فى مهرجان الاسكندرية السينمائي:

سينما آيلة للسقوط

للطيران وفندق شيراتون المنتزة بالإضافة إلى إنضمام المجلس الأعلى للشباب والرياضة هذا العام لفريق الإغاثة الفنية.

وتذكر ما حدث فى ختام المهرجان، حيث إنسحب بعض أعضاء لجنة التحكيم لإعتراضهم على رأى الأغلبية بخصوص جوائز المخرجين، ليدل ذلك أول مايدل، ويعيدنا عن إتهام أولوم أى طرف، على عدم وضوح الرؤية. وعدم وضوح الرؤية ظاهرة خطيرة ترجع إلى عاملين أساسيين: عدم تميز الأعمال الفنية المقدمة للجمهور من حيث المستوى، فكل الأفلام، للأسف، تتقارب وتتساوى فى إنخفاضها عن المستوى المرجو مما يجعل مقياس التفاضل بينها على حد تعبير رئيس المهرجان أحمد الحضرى، نسبيا. أما العامل الثانى، فى رأى، فهو غياب المعايير العلمية الدقيقة، لتقييم الأعمال، فما زال منهج لجان التحكيم فى مهرجاننا عموما، مع احترامى لأعضائها، يأخذ بالرؤية العامة والنظرة التى

مازال الفيلم المصرى يعانى، بكل أسف، إفلاسا إبداعيا واضحا، لقد كان هذا مؤشرا لا يمكن إخفاؤه ودلت عليه عروض مهرجان الإسكندرية السينمائي التولى هذا العام. لقد استمر هذا المهرجان على مر سنيه الماضية فى محاولاته المستميتة لتشجيع الفيلم الجيد وخلق نوع من المنافسة لرفع المستوى الفنى إلا أن قدرة لجان تحكيم أي مهرجان مهما بلغت ضخامته لا تقدر على تغيير واقع هبوط المستوى الفنى الذى نكاد نراه فى أكثر المصنفات الفنية.

وربما كان غياب الجدية بدءا من الأجهزة المسئولة حتى القائمين بالعمل الفنى سببا لا يمكن تجاهله إزاء هذه الظاهرة، فيكفى أن تعلم أن هذا المهرجان الذى يخدم جمهور الإسكندرية وينشط الحركة الثقافية والسياحية فى مدينتها، قد تراجعت محافظتها عن دعمه دون سبب يذكر رغم أنه ولد تحت رعايتها سنة ١٩٧٩. ويستمر المهرجان حتى الآن بدعم صندوق التنمية الثقافية، وتسهيلات شركة مصر



ومؤشر تفاقم هذه الظاهرة ،الفنية الحضارية
يشير إلى الخطر،فعلى حد تعبير المستولين
عن المهرجان وعلى رأسهم رئيسه الذي عرفناه
مؤرخا سينمائيا ،أن مستوى الأفلام المصرية
المتقدمة للمهرجان هذا العام قد تدنى كثيرا عن
مستوى العام الماضى حيث شاهدنا الكبت
كات وفارس المدينة والراعى والنساء
• ونعود ونقول أنه حتى هذه المقارنة بين إنتاج
عام وإنتاج عام سابق هى نسبية ، فأين نحن من
المستوى العالمى ؟ سؤال لا يقدر أحد على
إجابته بدون معايير عالمية لتقييم العمل الفنى
فلقد أصبحت معاييرنا الهلامية تصلح فقط
على المستوي المحلى لتفاضل بين المتوسط
وأدناه وبين السئ والأسموأ.

ونجول بالذاكرة بين الأفكار الرئيسية
للأفلام المعروضة ،ولنأخذ على سبيل الإنصاف
،الأفلام الثلاثة الفائزة فى مسابقة المهرجان
«سنجد إن الحيسال الإبداعى لكتاب
الفيلم،والذى تنتظر منه رؤية جديدة لواقعنا
قد جف ويبس «هيون الصقر» ،جائزة أولى

تقبل إلى التسطيع بدلا من التحليل الفنى
الدقيق.

وعندما نتابع الأفلام المعروضة بالمهرجان
مثل: **ديك البرابر-هيون**
الصقر-لهيب
الانتقام-الفضيحة-الذئب-الثعالب-ا
لكنز- الخطر. نجد أن مجرد عناوين الأفلام
تدل على التعامل مع الجمهور المصرى كجمهور
من المراهقين الذين تجذبهم الإثارة والهزل .

فعلى مستوى الفكرة الرئيسية نجد أن
الشقة المتبادلة بين صانع الفيلم والمتلقى
والجمهور غائبة ، تلك العلاقة التى يبنى
الفيلم ،أو العمل الفنى عموما ،عليها نجاحه
وانتشاره وخلوده ،أصبحت اليوم صفقة مدروسة
ومحسوبة بحيث تحقق عائدا مضمونا لصانع
الفيلم بأقل مجهود وبأسرع وسيلة . صحيح أن
تحقيق العائد وتغطية تكاليف الإنتاج ضرورة
إلا أن هيمنة هذا الهدف على فكر واتجاه
الإبداع الفنى يقدم أكبر تفسير لهبوط النوق
العام بل وتخلف المجتمع ككل.

«فرقة» الختام.

أما الإخراج كعنصر أساسي في بناء الفيلم فقلما أتى برؤية فردية متميزة تظهر في حركة الكاميرا أو تحريك الأشخاص عند نقاط التصعيد الدرامي التي تحتاج ذلك، فمفردات اللغة السينمائية كل ما رأينا بما فيه الأفلام الفائزة، تقليدية. لم ترتفع عن ركود الحركة السينمائية عموما. إن قيادة الممثلين مثلا والتي تصل بانفعالاتهم وأدائهم إلى أقصى ما يتطلبه المشهد، لا تبلغ العمق والحساسية التي نرجوها من مواهب وأعدة، واستخدام الموسيقى التصويرية بالتوازي مع شريط الصوت ككل يفتقر إلي كثير من الفهم والاحساس بذلك الحوار بين الصوت والصمت، إن الموسيقى قد تشد بمبالغة في التعبير عن المواقف التي لا تحتاج للتكثيف الشعوري. وعموما فالموسيقى في تلك الأفلام مثل الكثير من أفلامنا تعاني افتقارا واضحا إلي الخطوط اللحنية المتميزة على مستوى التأليف وفقرا في تنوع وانسجام الآلات على مستوى التوزيع.

ونأتي أخيرا، إلى التلوث البصري، فغياب الإشراف الفني الذي يحقق الوحدة البصرية للصورة من تنسيق مناظر وأزياء واكسسوار وإضاءة معا يجعلنا نرى أمامنا سلسلة من اللقطات الفقيرة التي لا تكاد تعبر عن عمق الموقف أو أبعاد الحدث.

لقد كان المهرجان حدثا ثقافيا ككثير من الأحداث التي تحيط بنا إلا أننا يجب أن نفزع أعيننا للذير الخطر الذي يعنيه هبوط المستوى المتزايد، على الساحة الفنية، عاما بعد عام.

لا يتعدى الفكرة المستهلكة التي تلور حول مواطن فقير يحتاج إلى المال، ويصارع اغراءات إحدى العصابات للتعاون معهم، وأيا كانت التباديل أو التجديد في عناصر الفكرة، بأن يكون هذا المواطن جنديا من حرس الحدود وأن يكون احتياجه للمال هو لإجراء عملية لزوجته للحصول على ابن، فالبنية الأساسية سطحية ومستهلكة، مازالت علاقة الفقر والاحتياج.. الإنحراف والمباذى لها مدخل واحد يتيم عند كتاب أفلامنا وهو الإغراء وصراعاته حتى القبول.

«ديك الهراير»، جائزة ثانية، عنوان مغر، يعنى ذكرا وسط إناث، وتدور فكرته على محاولة رجل غنى، لا يتنجب إلا إناثا أن يجعل من ورثه الوحيد حاملا لإسمه. هنا الفكرة التقليدية للتوارث والاستمرار تبعث من جديد، إلا أن الوريث الوحيد هنا متخلف عقليا.. إذن البنية الأولية للعمل تتكرر، وتكرر في استهلاك أهدى ولكن لا تتغير فيها غير إحدى أو بعض مكوناتها الجزئية.

ونصل أخيرا إلى «الفضيحة»، جائزة ثالثة، وتدور فكرته حول شريكين تربطهما المصلحة، تتطور علاقتهما وتنشأ علاقة حب بين أحدهما وزوجة الآخر لغتنتهى العلاقة بالفضيحة والانتحار. هنا أيضا نحوم أفكار مقترنة من العلاقة المحرمة بين رجل وامرأة والتي قد تهني على صداقة رجلين وتنتهى دائما في أفلامنا «بالضربة القاضية». إن جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة، تلك الجدلية الخالدة، لم تحظ بين يدي كتاب أفلامنا بحقها في عرض كل الخلفيات النفسية والاجتماعية وإنما مازالت تطفو على السطح وتتسجل الوصول إلى

فى ندوة مستقبل الثقافة العربية

بيكيت سفيه و مجنون

ومن أمثلة الطروحات التراجيكية ميدية السؤال عن (دور المثقف العربى فى تحقيق الأمن الذاتى للمنطقة) !!! بإسلام .. على الفصاحة العربية عندما تحاول أن تكون أكثر فصاحة أو ليعلمنى وأضع هذا النص الهيروغلىفى ، إذا سألته إذا كان يسكن فى الوطن العربى .. أم يسكن فى المريخ ؟ وهل يملك المثقف العربى الحد الأدنى من (الأمن النفسى) أو (الأمن الكتابى) حتى نعيّنه شرطياً مستحسناً عن أمن المنطقة ؟؟ وإذا كان فاقده الشئ لا يعطيه فكيف يمكن للمثقف العربى المفقور، والمستلب والخائف منذ يوم ولادته الى يوم موته أن يقدم للآخرين ماء الحياة .. ووردة الطمأنينة ؟؟ وإذا لم أكن مطمئناً وراء طاولة الكتابة التى أجلس إليها ، فكيف اطمئن قرأتى على مستقبلهم ومصائرهم ؟ (الأمن الكتابى) أولاً .. أما الأمن العسكرى والأمن الاقتصادى والأمن الفلئلى .. والأمن الصحى .. فكلها هراش وتفاسيل .. (تزار قبائلى لندن آب (أغسطس) ١٩٩٢ السبت ٢٢ آب (أغسطس) ١٩٩٢)



هذا الكاتب، وقدمته على مسأرحها !
ومهما كان الاختلاف حاداً حول أدب
اللامعقول، وهو اختلاف مشروع لا غبار عليه، فإنه
من غير المقبول فى ندوة علمية كهذه الندوة
الدولية، احتشدت لها أكبر الأسماء فى القاهرة أن
يوصف بيكيت بهذا الوصف المجانى، الذى يصدر
عن جهل مطبق بهذا الكاتب العظيم، الحائز على
جائزة نوبل، الذى ينوس أدبه فى جامعات العالم
بما فيها مصر، وترجم أعماله الى كل اللغات

فى الجلسة الثانية للمحور الثانى من محاور
ندوة مستقبل الثقافة العربية فى عالم متغير «
التى عقدتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى
فندق ميرديان، فى ٢-٥ أغسطس الماضى
» ودارت حول دور المثقف العربى فى تحقيق الأمن
الذاتى للمنطقة، وصف أحد المتحدثين فى الندوة
من مصر* أدب صمويل بيكيت بالهلوسة
، وذلك فى معرض بيان الأخطاء التى وقعت فيها
الثقافة المصرية فى الستينات حين احتفلت بترجمة

تصدى حينذاك لهذا الجهل ،وطالبها بمزيد من الترجمة والتعريف بهذا الأدب، أدب المفاريت،حتى تفتنى آدابنا وفنوننا بما فيه من قيم وأفكار وخيالات إنسانية رفيعة

وليس أساسى الآن ،لواجهة محنة الجهل الجديدة، غير أن أوجه نفس الدعوة لهيئة الكتاب،وعلى رأسها أستاذة جامعى للأدب الأنجليزى يعرف مكانة بيكيت وكل كتاب الحداثة الغربية ،لترجمة الأعمال الكاملة لأدب الهلوسة الذى بدأ بـروس، وأن يصحب هذه الترجمة دراسات نقدية بأقلام متخصصة،وعروض على خشبات المسارح .

ولعل هذا بالضبط ما طالبت به الندوة الدولية فى كثير من مداخلاتها وأبحاثها ،وهى تطالب بامتلاك الحرية، لا مجرد تمجيدها ،حتى لا يتداعى الوطن تحت ضغط هذه الدعوات أو الفتاوى التى يشتم من بين سطورها نفحات السلفية والتعصب والانتكاف، على الذات،ورفض الغرب اطلاله وأوهام التبعية.

إن الاستهانة بالأدب والشقافات العالمية،كالاستهانة بالأسماء الخالدة،انقياء لا معنى له فى النهاية إلا عزل ثقافتنا العربية عن المحيط العالمى ،وتزويق بطاقة الانتساب للإنسانية فى ظروف المتغيرات القائمة .

وفى هذاقتل للثقافة العربية،وتحجيم لدور الأمة،وتبديد لطاقتها،وهذا عكس ما نسعى إليه من تنمية على كل المستويات .

والندوة الدولية التى تبحث عن مستقبل الثقافة العربية فى عالم متغير،ولم تعقد فى القاهرة إلا لكى تتجنب هذا المصير الذى تنجذب إليه من جميع الجهات، ويوجد فى الندوة من يسفر عنه بوصف بيكيت بالهلوسة،وعلى أن نبذل كل الجهود الممكنة لكى يتحقق الميلاد الجديد للثقافة العربية وللحياة العربية ،فى عالمنا المتغير،بالوعى وفتح التوافد على نور الآداب والفنون والأفكار والأشواق الإنسانية الحديثة.

وتعرض على المسارح فى كل الدول. ذلك أن أدب بيكيت يعتبر،بجميع المقاييس النقدية،إبداعا إنسانيا رفيع المستوى،يلمس جوانب عميقة من أوضاع أو أحوال الإنسان المعاصر فى عالمه المظفر،تتسم بالهيرة والحزن العناء،وتحتل التعدد فى المعانى والرؤى والتفاسير ،وفى مقدمتها انتظار شخصياته لرحمة الله ،وضراعتها للطفه ،وفى هذه الصراعات تتمثل نهالة المأساة إزاء الأقدار ،مما جعل اسم بيكيت يقارن ،فى كتابات نقاد المسرح المتخصصين ،باسم اسخيلوس من الأدب اليونانى القديم ،فضلا عن دلالة العجز للفرى عن التواصل الإنسانى وإيجاد الأشياء التى يعبر عنها مسرح هذا الكاتب المعاصر ومثل هذا الإبداع يستحق منا أن نقف أمامه باحترام ،نتأمله ونحلله وننقده ،خاصة وأنه أدب عسير المثال ،يحتاج الى جهد ذهنى كبير فى دراسته وفهمه،وبعد هذا كله لا قبله ،يقن لنا أن نقبله أو لا نقبله

• أما وصله بالسفد دون علم كاف بمضامينه ،فهبوط لا يلىق بمحفل علمى عالمى يعقد فى عاصمة الثقافة العربية.

والثقافة العربية فى تاريخها الطويل كانت تضع دائما نصب عينيهما،فى عصور المد والأزدهار،التعريف الدقيق بالثقافات الأجنبية ،ونقلها إلى اللغة العربية،والتحاور معها،وأعطائها حقها من الاهتمام والتقدير وكان هذا كله من سمات هويتها الثقافية.

ووصف أدب بيكيت بالهلوسة فى مطلع التسعينات ، يستدعى إلى الذاكرة فضيحة ثقافية مشابهة ،وقعت منذ ثلاثين سنة فى أوائل الستينات ،حين هاجم الكاتب الراحل ابراهيم الوردانى أدب اليونان ،ووصفه بأنه أدب مفاريت،وأفتى بكل بساطة بأننا لسنا فى حاجة إليه!

إلا أن طه حسين ولويس عوض-رحمهما الله-

لسم الشممل

أن نطلع علينا ونحن لا نزال في طور اللؤلؤ
في محاراتنا فلماذا لا نطلع على لؤلؤنا
الناضج والمضىء فوق صدر هذه البلاد، هل
يجب أن يموتوا لنقرأ باسمهم، أو ننتظر حتى
ترضى عنهم السلطة فتضعهم في عيوننا، ترى
ماذا ننتظر؟

(٢)

في عام ١٩٥١ انفصلت السودان عن مصر
تحت معاول التشثيت الإستعماري، وبعدها
بعام واحد فقط قامت الثورة المصرية لتجد
حالا من الشتات لا يصلحها شيء فاستسلمت
الثورة لهذا القصد، بل وساعدته أيضا
بتسامحها واتجاهها إلي مواقف وصراعات
أخرى كان أولى لو أجلت إلي حين استردادها
لكامل هيأتها وقام الجسد المصري، حسنا
فالسودان إذا في شرع التاريخ المصري الحديث
بلد مصري يستعمر نفسه تحت وطأة المصالح
الجديدة للسلطة... أما كيف يفيق السودانيون
إلي أصولهم وينهلون مصالح حكاهم، خالصين
إلي بلدهم مصر، فتلك قضية تحتاج إلي حشد

ليس هذا الزمان الذي نضى فيه، ولكن
علينا معا أن نحترق بقسوة حتى تضىء حجارة
القمر في المساء

(١)

هل أحد منكم يعرفني، هل أحد منكم
يعرف الشاعر سمير غريب أو يعرف
أحزانه، هل منكم من يعرف المطرب أسامة
حجاج ويعرف طموحاته ومشاق ألهمه
الأول، ثم هل يعرف أحد منا أحدا منكم، هل
ندري من أنتم وماهى وجهتكم، ولماذا تؤجلون
ومن يؤجلكم؟ أصدقائى الشباب أين أنتم
منا، وأين نحن منكم، إننا لا نعرفكم ولا نطلع
عليكم إلا رمادا، وأنتم لا تطلعون علينا أو
تظهون علي رماد، فكيف إذا نتلاقى ومتى
نتكاشف كل منا للأخر كى نبارك صادقنا
ونلفظ كذابتنا. هاأنذا أمد يدي في
الهواء... هى مأوى لعصافيركم، وأنا أرى
كفوفكم ممدودة لعصافيرنا.. فعجل اللهم بلاقنا
لخير هذه الأرض التى لا تعرف أبناءها ولا
تعارفون فيها إلا قليلا، حسنا، إذا كان صعبا

الصفوة فى كلا المحافظتين: مصر والسودان، ويحتاج أيضا لمناقشة أطول ليس هذا مجالها.

(٣)

منذ فترة طويلة وأنا أتساءل ما الأغنية، أحيانا أتساءل متأثرا بمحاولاتى فى كتابتها، وأحيانا متأثرا بالخلاف العبيط القائم حول الأغنية الشبابية وغيرها، وكثيرا بدافع التعرف والحاح الكشف عن المعنى الحقيقي للأغنية، وأحسنى لا أضيف جديدا إذا قلت الآن إليه ويعلمه من قبل الجميع، فمن منا لا يعرف أن الأغنية هى شكل من أشكال الحياة ومن ملابسها ولغتها وسننها وأنها تتغير بتغيرها وتتحويلات ناسها وباختلاف أحلامهم، من منا لا يعرف أن الأغنية هى إحدى أدوات غرفة المعيشة أو المطبخ وأنها تتبدل بتبدل طراز الملاعب والسكاكين ورسومات الأطباق وخاماتها وأنها كانت (طشت) و(أبريق) و(طبلية) عندما كان (سى) السيد يأكل أولا ثم يغسل يديه فى عرصه الدار، وأنها أصبحت أحواضا من الخبز وحفنياتها خلطات مفضضة عندما أصبح الزوجان يأكلان سويا على مائدة واحدة ويغتسلان لا أحد يصب على الآخر إلا إذا انقطعت المياه فقط، إنها الأغنية هذه الريح التى تختلف باختلاف الشوارع.. فهى حادة وطويلة، وبديهية ومخيفة للمشاعر كلما اتسعت الشوارع وقلت المبانى، وهى رقيقة قصيرة ومشتبكة وملهمة للمشاعر كلما ضاقت الشوارع وزادت المباني ارتفاعا وعددا.. الأغنية فارس جيل وسيف أحلامه أو طائرة أحلامه وهى لا تورث كاملة (على مستوى المعاشة والتأثر والإنبهار والتوقف،

إلا فى وطن يحكمه زعماءه الأموات وشعراؤه الأموات ومغفوه الأموات.. الأموات.. الأموات أخيرا من منا لا يعرف أن الأغنية تمير دائما فى اتجاهين: اتجاه يحمل أحلام الرجال واتجاه يتبنى هوس الحانات والمواس والأغبياء من الأغنياء والأغنياء من الأغبياء- عفوا للغموض.. فخلاصة ما أبغى أن أقوله أن لكل جيل صوته الذى يعبر عنه وعن امتداد أحلامه فى وطنه، ولكل جيل صوته الذى لا يعبر عنه.

(٤)

كان سعد زغلول والشعب يتكئان على فوهة البركان فى حين كان سيد درويش يواكب مجريات الأمور وانقلابها بالفناء (للتوضيح: كان سعد زغلول سلطة تخفيف الإنجليز وكان الشعب مدركا للوطن برغم جهله لسائر الأمور، وكان سيد درويش يغنى وعينه على سبابة سعد زغلول والشعب) ثم كان جمال عبد الناصر والشعب يتكئان بينما كان عبد الحليم حافظ يواكب لمجريات الأمور وانقلابها بالفناء (للتوضيح أيضا: كان عبد الناصر سلطة، والشعب مدركا للوطن برغم جهله لسائر الأمور، وكان عبد الحليم يواكب الشعب فى عبد الناصر فى الوطن، وكانت الوجهة واحدة لا خلاف عليها).. كانتا تجربتين فى حياة الغناء المصرى المعاصر، واكب فيها الغناء الحدث وصاحبه فى وقته مباشرة، وتلك هى الأغنية.. بكاء وشد فى الهزيمة، وتهليل ومشاركة فى النصر- ومؤازرة وحماس فى الكفاح. ثم كانت التجربة فى (لم الشمل) مواكبة أخرى للحدث ولكن فى اتجاه أكثر جرأة، بل اعتقد أنها المحاولة الأولى من نوعها فى المواكبة.. حيث إن التجربتين السابقتين

كانتا فى اتجاه السلطة والشعب، بينما تجرية
[لم الشمل] أخذت دورها كما تحتم عليها فى
توجيههما.

(٥)

* *

لم الشمل/جمال بخيت

الصناعون (الصنيعية) والبسطاء وغالبية
طلبة الدبلوم والمعاهد والجامعات وأكثرية
دكاترة الجامعات وأكثر من ثلاثة أرباع العلماء
المصريين وبعض المثقفين.. فقط هؤلاء لا
يعرفون جمال بخيت ولا يفرقون بين عهد
السلام أمين وعدوية وجمال بخيت. حسنا لا
خوف، فالوطن بخير ما دام أبناؤه
بخير (إطمئنا وطمئنا عنكم...)

* *

لم الشمل/ فاروق الشرنوبى

الصناعون (الصنيعية) والبسطاء.. الخ الخ
إلى بعض المثقفين.. فقط هؤلاء لا يعرفون
فاروق الشرنوبى. ولا يفرقون بين حسن أبو
السعود وعدوية وفاروق الشرنوبى. حسنا
نحن بخير مادامت بخير-اطمئنا.

* *

لم الشمل/على الحجار

لكن من منا لا يعرف على
الحجار، خصوصا بعد المصالحة الجميلة البينة
وبين الشاشة الصغيرة أعتقد أننا جميعا
نعرفه، وأعتقد أن الصناعين (الصنيعية
والبسطاء.. الخ.. الخ فقط هؤلاء يعتقدون أن
على الحجار هو الذى يكتب ويؤلف ويلحن
ويعزف ويغنى تماما كما كان يفعل فريد
الأطرش وعبد الحليم فى أفلامهما، شكرا ...

(٦)

لم الشمل/بخيت-الشرنوبى-

الحجار
لقد جاءت أغاني ألبوم [لم الشمل]
مواكبة لأحداث العراق الساخنة ومواقف مصر
الجريئة والقوية وسياستها التى أزهت من
عهد الإذانة (...)(...) واللافعال (...)
واللافعال (...). إلى التدخل الحاسم
(...) والمواجهة (...) (...) والقتل (...) ذلك
لنصرة المظلومين!! وإذا كان الألبوم إبداعا
حقيقيا فى التأليف والألحان والأداء فهو أكثر
من موفق فى ترتيب الأغاني وتنسيقها
المعتمد وأكثر من موفق أيضا فى فترات
السكوت الملازمة بين كل أغنيتين وفى
ضحكاته المفاجئة وفى اجتماع كل هذا الشمل
من الملحنين والموسيقيين والمطربين
والممثلين؛ صفوة مثقفى مصر فى مجال الأغنية
أو مجالات أخرى قريبة منها.

* الوجه الأول/مصر

يبدأ الألبوم بأغنية (مرمر زمانى) وهى من
مقام حجاز كار الذى غنى عليه على الحجار
بعض أغانيه مثل أغنية (عنوان
بيتنا) وأغنية (وها أغنى الليلة ليكى) وهما
عاطفتان ذاتا بعد وحيد بينما تأتى (مرمر
زمانى) عاطفية وطنية شعبية ذات
بعدين، فظاهر الأغنية استعراض شامل وسريع
لصور المخلصين البسطاء فى مصر وهو أيضا
استفتاح برفض (الغلاية) لمن يستعمر عرقهم
وأضع تحت (الغلاية) مائة خط لأن هذه اللفظة
إشارة إلى أن الإستعمار هنا لا يمت من قريب
أو بعيد للعراق أو الكويت، بل هو إشارة
واضحة للمصريين المطحونين وقد يفسر ذلك
البيتين الغامضين فى الأغنية نفسها
«ياخلق هو خليكوا شاهدين

قريبى فى الدنيا وف

نحن المجيرين على ترك الوطن إلى بلاد أخرى
تقوت وبلاد عاصفة من خواء، واعتقادي أن
هذه الأغنية كاملة مع حرف الكاف في
«طلى سودان(ك) على صحاريكا» في
الأغنية الأخيرة تحملان دعوة واضحة
للخلاص من الأغبياء إلى حضارتنا في قمام
السودان إلى الأغبياء لتعلمهم كيف يسبرون
في ركايتنا .(أعتلر للغموض، ولكن كفى لا
تطاولني إذ كيف أشير إلى هؤلاء وكيف
أسميهم بأسمائهم، ولكن يكفي أن تعرف إلى
أى البلاد يتغرب المصريون بكثرة لتعرف ما
هى البلاد التي تقوت وهل هى بلاد الريح،
ومن هم الأغبياء) وبهذه الأغنية «متغريناش»
تنتهى ملحمة الوجه الأول وهى ملحمة مصرية
تبدأ باستعراضنا نحن أبناء هذه الأرض في
مطلقنا ثم استعراضنا فى محدود الكذايين
ومحدود معاناتنا ثم القرية.

* الوجه الثانى/ مصر الأكبر

أتساءل ولعل الكثيرين يتساءلون هل
كانت «حضن الأماني» تصلح لهذا الألبوم
وعلى رأس الوجه الثانى لولا هذا الضحك
المجنون الملازم لنهايتها، الإجابة طبعاً مستحيل
على مستويين: المستوى الأول هو هل يصلح
بعد هذا الاستعراض الطويل لهموم هذا
الوطن القسايع فسينا أن نحسبه بهذه
الطريقة...، الإجابة هى ضحك (هستيرى) من
كل (الكورس) تدل على عبث السؤال
المستوى الثانى فطرى وبسيط ويستوجب
الضحك من كل كلمة من كلمات هذه الأغنية
،لأنك لو طبقت كل كلمة علينا في هذا الوقت
لوجدت أنها متناقضة لما يفعله الوطن (الوطن
ليس مرادفاً لله بل هو مرادف للأمان وتحقيق
الحلم، فإذا ضاع الأمان والحلم فيجب تنقية

المحاور هنا مصرى والاستعمار أيضاً
مصرى كما هو واضح من صور الحياة المصرية
في «إمبابة» و«أبو العباس» و«دياح
العجل» و«بياعة الفجل» و«الغلابة» وكان من
الممكن أن تكون هذه الأغنية إشارة إلى مأساة
الكويت لو استبدل فقط لفظ «الغلابة»
بـ(الولاية) فأصبح المقطع هكذا «وابن الولاية
ماييزمرش» هذا هو ظاهر الأغنية، لكن
باطنها هو انحناء علي أكل الشعب المصرى
الذاهل والمنصرف وتقبيل واستعطاف بأن
يسمع ما سوف يفتى من أجله هو، وليس من
أجل أحد غيره، بعد الاستفتاح تدخل الأغنية
الثنائية (طلعت أنش) باستعراض صبور
الإستعمار المصرى للمصريين، هذا الاستعمار
الذى أدواته وسائل الإعلام كالشاشة الصغيرة
والإذاعة والجرائد الحكومية والأحزاب المهادنة
والمتصالحة والحنونة والمتكسبين من هم البسطاء
وخدايعهم، وهى أغنية جميلة تقض فى بساطة
وتشير فى (كهانة) نحو صورة وحيدة معلقة
على جدار هذه الغرفة الملوثة بأكوام القاذورات
وبطريقة الإعلانات التى يفهمها شعب
القاهرة ٩٢ أقول بطريقة وأداء القرد فى إعلان
مسرحية بالعربى الفصيح لثلاثين محمد
صبحى، «ياترى مين الراجل المسئول والمسبب
لكل ده» ثم الآن يا ترى ما هو نتاج كل هذا
القهر؟ الإجابة الوحيدة هى القرية، وهذا ما
تطرحه الأغنية الثالثة على هذا
الوجه (متغريناش) وهى أغنية تحمل همونا

تشير مع هذه الأغنية في آخر القطع الثاني
إلي شيء ما... ما هو؟

- السؤال أيضا: هل لموضوع سعد زغلول
وسيد درويش وعبد الناصر وعبد الحليم دخل
«أر ارتباط» بهذه الأغنية الأخيرة خصوصا
في المقطع الأول..؟

- والسؤال أيضا: هل الشكر الموجود
للقابة على المصنفات داخل غلاف الألبوم زى
عسلاقة بهذا الرجل الذي يلعب
بالبلوتيك...!!!

- والسؤال أيضا هل ثمة جدوى من
المعرفة

(للتوضيح: أبوم/لم الشمل ليس مواكبة
للعراق لكنه مواكبة لمصر على غط دق على
الجديد وهو ساخن وهو أيضا افتتاحية لمواكبة
شعرية كاسحة لحقيقة الأمة في العراق تقع
على عاتقنا نحن خالصين إلي أنفسنا من
رجل البلوتيك ومن الدجالين والمتكسبين
والخائنين)

أخيرا*

ألبوم «لم الشمل» مظاهرة جميلة تضاف
الآن إلي فيلم سيد مرزوق وإلى فوازير ألف
ليلة وليلة لهاني لا شين وإلى مجلة «الناقد
الممنوعة» من دخول البلاد. ولقد بذل جمال
بخيت جهدا رائعا على قدر جهده لمصر، وعلى
قدر شجاعته، ولا يعيبه إلا شيء خارج منه
وهو أن هذا العمل لن يغير شيئا، مثله مثل
قصائدنا ذاك أن من مجارهم مستميتون وأن
بسطانا ميتون أما فاروق الشرنوبى، هذا
الخارج من تاريخنا ومن شقاوة الأسكندرية
ومن تمرد بحر الهاديء والداخل إلي قلوبنا
والموصول بترائنا وكأنه المولود الشرعى أو هو
نفسه.. من أغاني الحارات إلي أغاني سيد

الوطن أولا قبل أن تضاف إليه ياء النسب)
الضحكة هنا لازمة وهى جزء من العمل بل
هى مقطع من مقاطعة ولا غنى عنه بعد هذه
الخيابة فى مشاعرنا، والعبط فى الحب تأتى
الأغنية الثانية على هذا الوجه «عم بطاطا»
لتضع أصدق وأبرع ما سمعته فى وصف
المصري، وهنا أقصد المصري الخالص الذى
تستطيع أن تتكشفه فى عم بطاطا دائما وعم
بطاطا ١٩٩١ خصوصا. والأغنية أيضا هى
بداية الضوء السوى على فلسطين والانتقال من
مصر إلي مصر الأكبر التى تغطيها سهام
الجوع والفقر ولا تأكل بشديبيها وإنما تصبر
«خمس سن سنة وتقول دول فكه» ثم تأتى أغنية
«فلسطينى» لتعبر عن الجرح الغائر فىنا فى
ملحمة من لوحة لفراسة بسيطة تلمع فى ضوء
البارود (العذاب الحقيقى ليس لكون ما يتم
فى فلسطين هو السلب ولكنه فى كيون
الفلسطينى لا يعيش كما ينهض له أن
يعيش، إنه يعيش غير، وهذا قدره
العربى، قدر الشاعر الفلسطينى وهو مقياس
شعبه وصوته والمعبر عنه والمخلوق للورود أن
يفنى للبارود، قدره وهو ككل الشعراء يعلم
بالبراح صار عليه للأسف أن يفتش عن
الحمدود، ثم تأتى الأغنية الأخيرة (لم
الشمل)، وقد نلاحظ فيما فات حيودا واضحا
عن مأساة العراق-مصر-الكويت حتى نصل
إلى هذه الأغنية فتقول لنا الأغنية أن هذا
الرجل (1...) هو السبب الحقيقى لهذه الأزمة
«ولأن الأغاني لا تستطيع أن تصير بارودا
لتقتله فإنها تكتفى فقط بشد أذنه وأفهم بقى
ربى يخليك»

- السؤال الآن: هل كان لإستفتاحية
السودان وانفصالها ضرورة فى البداية، ثم هل

درويش إلينا إلى أغاني الحارات ، هو الفارس ابن البلد بما له وما عليه وهو الفارس الوجه الآخر للفارس أحمد الحجار الفرعوني الطيب النبيل الذي له وليس عليه ، ثم على الحجار لمصر والمغامر والمقاتل دائما والذي لولا تصدر صورته - كالمطربين العاطفين- على غلاف الألبوم متفردا لكان للألبوم وقع أطيب في نفوسنا ، وكنت أتمنى أن يتحلى ظاهر على الحجار عن كونه مطربا ليتحول كما هو في جوهره مقاتلا من الدرجة الأولى ، وما كان سيفعله على بسبيل ، فقط إضافة صورتي جمال بخت وفاروق الشرنوبى وأيضا أحمد مصطفى وصورتنا نحن إلي صورته في إخراج ، فنى يتولاه أحد الفنانين ، أو يخرج الغلاف بدون صور تماما ، ذاك أن المجريين لا يتجزأون والمغامرين لا حدود لهم ، فإذا قامر في نوعية أغانيه من أجلنا كان عليه أن يقامر في غلافه بواجبنا بإبداع المشاركة من أطراف الرأس حتى اخمض الأقسام (للتوضيح: هذا لا يقلل في قلوبنا ، لكنه لو كان لزاد فيها) .

ثم أخيرا ، لماذا تأخرت كتابتي عن هذه التجربة كل هذا الوقت ، أوقل هي اللاجدوى ، ثم مالمذى دفعنى إلي الكتابة الآن ، أقول هو ما يدفعنى لكتابة الشعر دائما ، وما سيدفع الجميع إلي المحاولة وكلنا تقول قد . قد . فقط علينا أن نحاول .

(٧)

إننى هنا واقف بين حديد الموت أو الجنون «مطلع علي وقتين متلازمين : البطش والاستسلام ، صادق حتى الآن مثلكم لأننى منكم ، وأنا من وراء ستار دونى كما تقولون أما من أنا فليس ذلك مهما ، لأننى هذا الجليل

الخارج على شخصيته سياسة السبعينات ، والمولود فى معمة الثمانينات السياسية والاقتصادية ، وأنا أحيانا أتسمى بأسمائكم ، وأدخل فى صور من عرفوا منكم ومن لم تفتح لهم طاقات النور بعد ، فقد أكون أسامه شهاب أو لطفى مطاوع أو سمير غريب أو أنس عبد الهادى أو حلمى عمر . أو عبد الله السمطى أو غيرهم من شعراء جيلى وقد أكون أسامه حجاج أو علاء عبد الله أو عصام العزب أو أحمد خديوى أو مدحت إبراهيم أو غيرهم من مطربى وملحنى جيلى ، لأنهم الأسماء ، فكلنا لينة صرح القاهرة الجديدة ، ونحن فض زنازنيها وثقوب ساستها ، ونحن رفض كلنا لبعضنا الداخل فى غير جلده ، ها أنذا واقف بين أن يصيبنى معكم وباء الفقر القاتل لمواهبنا وبين اشتعالنا القادم فى خاتمة الصبر العاصر ليل نهار ، أحبك لأننى أحب بلاهى ، وأطلبكم لأنكم سيوف الدم المهدور ورد كرامته رشم الجدارات والسدود ، وأنا أنتظركم تماما كما تنتظرونى وبعضكم لبعض ، وأحس أننا لا محالة ملتفون مجتمعون علي هذا الزيف ، لن نخاف ساعتها من أن نسميه باسمه نحن ساعتها هذا البركان لا تسوره الزنازين لأن ناره تاكل الحديد والحجر ألن يحددنا دهاء رؤساء النواخذ التى لا تسمح لنا . لأننا سنكون وقتها هذه الملائكة النورانية التى يرسلها الله شفاقه لها قدرتان قدرة الخيال والمروء فى الجدران ، وقدرة التجسد والتغير .

تواصل

بيان من أدباء الإسماعيلية

اليسويون فقد نشرتها الجريدة بشكل غير لائق مسيئة الى تاريخ الكاتب الذي تتشرف به الاسماعيلية كما قامت الجريدة بحذف الجزء الخاص بالقاص/محمد عيسى في الدراسة وذلك عقابا على ابدائه وجهة نظر عن الجريدة تم نشرها في مجلة صباح الخير لم تحظ بروضى السيد رئيس التحرير.

وأدباء الاسماعيلية إذ يعلنون موقفهم الرافض لهذه السياسات فإنهم حريصون على أن يوضحوا أن الأمر ليس مجرد دفاع عن كاتب الدراسة أو قاص ولكن دفاعنا الحقيقي عن قيم إبداعية واحترام لدور الفكر في بناء الشخصية وعن الروح الديمقراطية وحرية الفكر التي يجب أن تسود في المناخ الثقافي

لذلك قرر الموقعون على البيان الآتي:-

١- المقاطعة الكاملة لجريدة القناة.

٢- تقديم شكوى رسمية إلي الجهات المعنية بالثقافة والإعلام.

٣- مقاضاة رئيس تحرير جريدة القناة.

الموقعون:

١- خالد حريب شاعر

٢- جلال الجيزاوي شاعر

٣- عيد الحميد اليسوي قاص

تواصل جريدة القناة المحلية بالاسماعيلية دورها الذي سبق وسجلنا اعتراضنا عليه من تجاهل للأصوات الأصلية والمؤثرة في حركة الإبداع بالمحافظة والتعامل معهم بشكل غير لائق في مقابل بث كل مايؤثر بالسلب على وعى المهدين والقراء.

لقد فوضت القيادة التنفيذية بالمحافظة السيد رئيس التحرير جريدة القناة لإدارة العمل الإعلامي والثقافي بها لصالح شعب الإسماعيلية لكن التجربة قد أثبتت تخليه الكامل عن دوره المنوط به وطرح البدائل العقيمة واستخدام سياسات تتسم بعدم الموضوعية في تناول الخلافات المشروعة متوهما قدرته علي المنع والتمنع مستخدما الإرهاب -الذي يعاني مجتمعا منه بصور مختلفة- كم أثبتت التجربة عجز السيد رئيس التحرير عن استيعاب دور الأدب والفن في تطوير المجتمع. ولذلك دلالتة في رؤاه ضد العقل والفكر والوجدان.

ويكتفيننا مثالا لذلك ما حدث للدراسة الهامة التي أعدها القاص/عبد الحميد

٤- د. محمد السيد المصرى قاص

٥- محمد عيسى قاص

٦- م/محمد يوسف شاعر

٧- فايز الجبالى شاعر

٨- مدحت عيد شاعر

٩- حمدى سليمان محمد شاعر

١٠- عبده السيد المصرى شاعر

١١- محمد عبد الوهاب احمد شاعر

١٢- حسن السيد سليم سينارست

١٣- ناصر محمود شاعر

١٤- أحمد عبد العزيز ممثل مسرحى

بالقاهرة

١٥- نشأت نجيب حنا باحث فولكلورى

١٦- السيد احمد ابراهيم شاعر/مدرس

إعدادى

١٧- حسن عبد الشافى على شاعر

فك الخصام وإيقاف العداوة والفرقة ومع أن
الأزمة تبدو مشتتة ألا أن روح هذا الوطن
العظيم قادرة على إيقافها ولا شك فى أن
شعبنا يؤمن بضرورة مشاركته الواسعة فى حل
أزماته إذ أن المعالجة الأمنية ليست العلاج
الأمثل لحل هذه الأزمة ،لذا فإنى أشعر أنها
يمكن أن تحل بالعزدة إلى أعرافنا العريقة
،وقررت أن أذهب إلى صنيو فى مسيرة
ومعى من يريد من المواطنين المحبين لسلامة
هذا الوطن وسلامة وحدته الوطنية حتى نحكم
الأعراف لإيقاف هذه المأساة.

أحمد شمس الدين الحجاجى

الأستاذ بآداب القاهرة

«الكاتبة /فريدة النقاش

تحية طيبة، وبعد

لقد أعجبتنى كلمتك فى باب (قضية
للمناقشة) تحت عنوان «المجرمون
الضحايا» -المنشورة بالأهالى
يوم ١٧/٦/٩٢- كم كانت جريئة وواضحة
وعلى الوتر الحساس- كم قرأنا فى هذا
الموضوع من كتاب يشار إليهم بالبنان ومثقفين
ولهم معجبون ولكن لم يضرىوا بصراحة على
هذا الوتر خصوصا عندما أشرت إلى بعض
شيوخ الجوامع والزوايا الصغيرة الذين يقدمون
الجانب الأحادى للدين الإسلامى وهى نفس
الرؤية التى يتبعها بعض الدعاة فى الإذاعة
والتليفزيون وأضيف إليها (الكتب المدرسية
المحشوة بآيات من القرآن ليس فى موضعها
الصحيح بل حشرت حشرا لغسل أمخاخ
الأطفال حتى يشبوا فى جو الفتنة الطائفية
،وكما ذكرت فى الأسطر الأخيرة أنه سوف

إلى أبناء مصر العزيزة

السيد الأستاذ

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد
فإن الوطن الآن يمر بمرحلة مصيرية فى
تاريخه فهو يواجه أخطر أزمة فى عصرنا
الحديث إذ يتلاقى المسلم والمسيحى فى صراع
فى قرية من قرى مصر العزبة صنيو ،هذا
الصراع يهز وجدان مصر ويهدد وحدتها
الوطنية ويعطل مبادئ الإسلام السمح
والمسيحية الغراء ويعبر عن ضياع أهم قيم هذا
الوطن الذى عاش أبائنا من مسلمين ومسيحيين
فى وحدة يصنعون الحضارة فى حب ويواجهون
الحياة والعالم متحدين ،وشراة المأساة فى
صنيو تنذر بالاشتعال ليتحول إلى لهب يحرقنا
ويحرق تراث أمتنا العريق.

ولقد عاشت أمتنا تحكمها أعرافها فى

ينتظرنا ماهو أمر وأكثر إيلا ما إذا لم ننظر
بجدية وتحلل بعصق نوعية هذا المرض»
مهندس ن- خ/ مصر الجديدة

الجيل

أنا خميرة جيل معجون بالحرمان والترف
سجين مشاعر مشحونة بالرغبة والأرف
مبى فى زوايا القلب أنثى م الحزف
مآمن بكل الرسل بين ناس إيمانهم صدق
ناجى أبو النجا

وفاء

«فلورا» ترنم فى الدير ماعلموها
وفى كل مسجد
فؤادى يرتل ما علموه
ولكن عشقا فظيعا..
يخون المساجد والأديرة
«حرام عليك»
تقول المآذن بالفجر كيما
يمزق قلبى من الشعر ما سطره
«حرام عليك»
«حرام عليك»..
وتأتى فلورا»
ترفرف ملء السماء
تعاتب هذا النداء العتيد
«حنانيك دعنا قما الهجر بعد اكتمال
التوحد يجدى

سنينا ترفرف ملء السماء
سنينا تعاتب هذا النداء

وتهوى أخيرا
-وبالقلب كفر بمعنى الهيام-
فأجرى ليها
ولكن سرىا من الوهم ألقى
يعارك حلقى خروج الحياة
أحاول -مستيقا ذيل وروحى
بقاء الوفاء
لهذا الغرام
أشرف فراج

الصلوات الخاصة فى أدب عبد
المنعم الباز
«قراءة فى المجموعة القصصية
الثالثة «صلوات خاصة» لعبد المنعم
الباز»

«تنهض من نومك متعبا بعد الطعمية
والشاي يمكنك تبادل الكلمات مع الآخرين
..ترفض ركوب الاتوبيس والتاكسى للتوفير
تمشى حتى تنفك أعضاؤك ويصفو ذهنك
وتعود لموسيقى المذياع ،تستريح من الكتب
الدسمة بكتب خفيفة ..تسخطك الغرفة
المكتظة بالكتب ..فوق الدواب وتحث السرير
وفى الأدراج ،لكن المكتبة الخشبية تحتاج
لثبات، تحتد غاضبا على ماكان ،تتفطى بالحلم
وتهمل بعوضة فوق مرتبتك الصلبة تعرف إنك
فى الجنة ستفتقد هذا الأرق الجميل تقرر ألا
تموت غدا ..

(أحبك واكتب لك.عبد المنعم)

بهذه العبارات اقتتبح عبد المنعم الباز
مجموعته القصصية «صلوات خاصة» ،ومن
يقرأ تلك المجموعة الصادرة عن سلسلة
«أصوات أدبية يذكر تماما أن هذه العبارات

نفس البطل وما يقابلها من واقع حوله فتتجلى المفارقة في وضوح وتكون النهاية إما باستسلام نفسية البطل وإذعانه لفروض مجتمعه أو بنجاح البطل في محاكاة مجتمعه والتغلب على مصاعبه، ولكن هذا لا يأتي إلا عن طريق تضحيات كثيرة تقوم بها النفس الموجهة للبطل..

على أن هناك بعض القصص تفتقر إلى الهدف الموضوعى على الرغم من وضوح الصورة الظاهرة لأحداث منطقية مرتبة وأفعال عادية تؤديها الشخصية فى القصة وهذا يظهر فى وضوح فى قصص: «اليرم أمس غدا- مخلوقات الطين- مخلوقات الشمع».

وهناك أقصوصة تعتبر بحق على الرغم من قصرها من أجمل قصص المجموعة وهى «اليتيم» ص ١١٧ وفيها ظهرت بوضوح الروح الشائنة من خلال البنت التى ضربها الضابط لأنها حاولت دخول حفلة قصر الثقافة دون تذكرة.. لا شك أن الناحية الرمزية قد تألقت بشدة على الرغم من الصورة الواضحة للحالة النفسية للقصة. ممدوح رزق



بكل ما تحمله من نواح نفسية عديدة هى السمة السائدة لشخصيات وقصص المجموعة.

فشخصيات عبد المنعم الهاز تبدو محاصرة بمثل اليوم وروتينية البالى ولكن الشخصيات لا تلبث أن تنفك من ذلك الحصار بأشياء قد تبدو بعيدة عن عين القارئ ولكنها ملموسة للشخصية نفسها ويظهر ذلك واضحا فى بعض العنبريات التى وردت بقتصص المجموعة: «بعدها لم أعد أكره زوجها كثيرا لم أعد أبكى فى الليل أو أخربش الجدران، لم أعد أحتقر أمى ولم أعد أيضا أفنتقد أبى كثيرا.. شىء ما كان يبنى وبين الناس حتى العيال أصبحت أخجل من اللعب معهم.. لا أستطيع الوصف.. كل ما أذكره أنى كنت أشعر بهدوء غريب وأمان غريب وفرح غريب وفى الحلق كانت دمعة كبيرة لا أستطيع ابتلاعها ولا أريد ابتلاعها، فأين ذهبت؟» ص ١٦

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك بعض الحالات فى بعض القصص يمتلك أبطالها نوع من النقد والتزلزل يعجز البطل معه عن تمييز واقعته ولكن فى النهاية يعود إلى صورة الواقع الواضحة ولكنه يجدها كما هى مليئة بالصغريات. عندئذ تضيق دائرة الحصار النفسى عند البطل ويفقد نقطة الإنقاذ كما فى قصة: «امرأة الليل.. امرأة الصباح»..

«لقد احضرت القهوة وليس عندك كذبة مناسبة ثم أنك تزيد أن تتعيا بسرعة وتغلق علي نفسك الحمام لتبكي» ص ٧٩

ولا شك أن هناك مميزات كثيرة تزر بها قصص المجموعة أهمها الاقتراب من الحياة النفسية الواقعية لشخصيات المجموعة حيث استطاع الكاتب أن يوضح الصورة التى قلأ

سلام من الله يا طير فى كل واد
فإننا على وتر العشق ملح الحسين
فطيرنا ياربحينا للإمام الذى صلى فينا
العشاء

الخلافة للمؤمنين وأنقى الطحالب
ياطيننا الوجدى المفتق فى حلقات
الرصاص

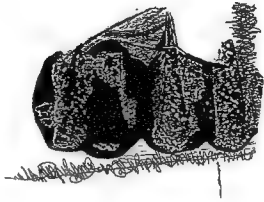
احترقنا بعظم النخاع
قدائى مبكى بمكة والشام
ياسحنة الغرباء بأرضى وعرضى ونفطى
المسجى على الناقلات

بدمع الهتون وهزة موجى الحزينة للبحر
فى جسدى العربى الذى مزقته البسوس
سمير محسن- العريش

وسقط النشيد فى العطن

وطن
ينزف يتما
يتسريل بثياب مقطوعات مزقا
ينز جوعا وعريا
مفعم بالحزن المشرتب
نحو غد
يقال أنه حسن
وطن
يتسكع فى طرقات المعن
وطن مشقق القدمين
تنساب من جسده صرخات ممطوطة
مخضبة بالمم
نشرها صباحا ومساء
فى كل دن

محمد عبد الفتاح عفيفى
كفر منصور- كفر شكر - قليوبية



عصفور الشرق الأوسط

أبدأ من شريان الماء وحلم الطين
أبدأ من خلق الإنسان:
ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين
أبدأ من ماء الأوطان:
وجعلنا من الماء كل شيء حى
أبدأ من ياقوت الحجر الدامح-
فى أحداق الحوت
وأسير على وجه الماء
وأطير إلى كل سماء-
وأغيب
أشعر أن العالم أصبح حجرا
وبأن الإنسان القابع فى ديجور -
هجرة الدرة أصبح حجرا
أتفكر فى خلق الأرض
ومحيط الكون
أشعر أن الكرة تدور بلا عنوان
حاتم عيد الهادى
المساعيد/شمال سيناء

بسم الله الرحمن الرحيم
«السماء الفياقى-السواقى-الطواحين

وللشعر ركعة دماء

محمد إبراهيم كعيب
عضو نادى الأدب قصر ثقافة كفر
شكر

إهداء للشاعر محمد عفيفي مطر
الليل الموحش حدثنى يوما
أن الأشعار غدا يطرُق
فى أبواب الفجر..

ويستقرىء كل الأحداث
وتتحد حروف بالمرثاء وتغدو
سفنا

كالجواهر

وهنا يتفجر جرح الشمس
وتسيل دماء الشاعر كالثقود
وعلى الأنقاض وفوق الغضب
الظامح يرتسم شعاع الضوء
فيظنى من وهج الذكرى
آهات تنساب..

من جسد أصبح أشلاء
يرسم خارطة الوطن بسماء...

عماد صالح زيدان
كلية التجارة جامعة المنوفية

وانتهى زمن التحدى

لما كنا لوحدا

-شكلنا عامل الخروج

من صمت الأنا

وطواط وراجع نص ليل

راسم ما بنا وبينه المستقيم

راجع وشايل للدايرة كفن

عارف

-إن الدائرة فاضل فيها قوم-

ويضيع رسمها

تتمسح

مرضاش يقرب للناقوس

داير يدورع المصاطب والزمن

ع الشطوط.. ف المراكب

ف التعاتب ف الكلام

فى نار رقيتنا القديمة

لما ابتدئ بينا الدخان

-وطواطى كان..

ف بداية القصيدة قايل كلمته

إن الرجوع للمصطفية

لحظة غضب

تحكيلى ليه؟ متحكليش

مين فينا فاز بالسبق؟

مين حلمه راح؟

مين صرخ؟

مين فينا ف الشق إنزق؟

مين.. ومين.. ومين

تشكل

كان الحرف يخون..

يخادع فيها أن يتكىء القمر

على نهض أنوثتها..

فراحت تتشكل نهرا ونغيلا

ظلا يمتد إلى عتبات الحلم

إلى أقدام الريح المنهارة في كف النزف

كانت تأخذه الى عينيها الضارئين حدود

الدفء

يتفض من ضلع النهر نارا

تتشكل في عين الماء

وصورته مزوقه كياني.

فى ليلة فرح

يا بنت النيل .. يانسيانى

وفايتانى .. هناك تايه

بين شمال وجنوب

رغم ستينك الضلمه

أنا فاكرو ..

طابور الصبح

ولاصحبه بتتجمع صنوف صفه

نزاحم بعض نتلغى

ومهما البرد يطوينا

وياكل فينا

ما تفتح بيننا الدفه

ولا تقبل بينا أفكارنا

عن المكتوب

محمود العدوى

طلّاع حزب التجمع

ومين ؟

يا توهه المشاوير

نفتح ببيان الامتثال

والاعتراض فى اتولد

علشان كده

- النايه فاضل فيها قوس

ويضيع رسمها

تتمسح ..

صؤمن حسن

نادر / منوفيه

أنا راجع

من المحاريق أنا راجع

مخبى جروحي تحت التوب

وعقلى يدوب ..

فى أوجاعى

أقتش فيه

أقتش فيه

ما الاقى غير كيان مسلوب

وبين جذرائها

لما الصراخ يعلل

أسمع بكاء أصحابى

وأنا المضروب

.. أنا المصلوب

على شعرى وأزجالى

أقول موالى

والكرباج على يدوب

.....

يا عروستى يا حضنانى

وليدك جرح

أسمه آهه على لسانى

« المجتمع وعوامل التسطيع الثقافى »

إذا كانت الأمية من أهم عوائق التقدم
والتحضر لأى مجتمع فإن الأمية الثقافية لدى
أفراد المجتمع تعمق اللاوعى بقضايا الوطن
الملحة وبالتالي عدم إدراك النتائج المترتبة على
هذه القضايا .. وفى ظل التكاليف على
الماديات وغياب دور المؤسسات الثقافية
والإعلامية ودور الأحزاب السياسية فى
التوعية الجادة ، تنتشر ثقافة استهلاكية تحافظ
على قدر من التسطيع لعقلية المواطن العادى .
فإذا نظرنا إلى السوق الثقافى نجده يفتقر
بالمجلات والصحف الرياضية والفنية مع قليل

مدن من رخام

تلد المدينة ..
تحت أبنية القصور .. وفي العراء
تلد المدينة
.. تحت أودية من الحز المطرز بالقراء
طفلا .. توسد ساعديه المرجفة
رث الملامح .. أجهضته الأرصنة
تهفو حشاشته لرائحة الشواء
فالجوع ينخر في الحواء
ماذا تقيم الأرغفة ؟
والألحفة ..
عين تسافر في السماء
يا ويلتى .. ففى الغطاء
.. هى الغطاء
صلاح الصويصى / إدارة الغردقة
التعليمية

ذاقت شراب الحب يوما
ثم رامت أن تتوب
كل ما فى الكون نسلو
إلا ما يغزو القلوب
إنه والله أيسر
من سلا خوض الحروب
فى دماك الحب يخلد
ليس يقنى ما يذوب
أحمد عبد الحميد عبد الجواد
أمين تثقيب التجمع فى عتاقه

ضربة شمس (إلى منصور محمد)

١- شهيد اللحظات
وعندما أُنعت (تماثيل الحديثة)

من المجلات والصحف الثقافية الراعية مما
يؤدى إلى هبوط في الذوق العام للفرد يظهر
ذلك فى الإقبال على شرائط الكاسيت المبتذلة
وكتب الفضائح السياسية والتي تمس وترا
معينا لدى الفرد دون المساس بمعقده أو
التفرض لقضايا المجتمع الأساسية يضاف إلى
ذلك المجلات والكتب النسائية والتي تعمل
على تهميش دور المرأة من خلال تعرضها
لتسريحات الشعر وأنواع الأطعمة دون
الاهتمام بقضاياها الملحة أو تقديم قدر من
الثقافة للحفاظ على وجودها الفعال.

أما إذا تعرضنا لنور المؤسسات
الإعلامية كالتليفزيون مثلا نجد مساحة
كبيرة للترفيه والتسلية فى برامج وثنيلة
للبرامج الثقافية التى تتسم أحيانا بتقديم
ثقافة عارضة لا تساعد فى بناء عقلية واعية
على أسس تكوينية صحيحة

يحدث ذلك فى غياب ثقافة قومية هذه
الثقافة تكون بمثابة البوتقة التى تنصهر فيها
كل الثقافات والأفكار المختلفة لعناصر
المجتمع وتكون متأصلة فى وجدان المواطن
العادى معبرة عن الفكر السياسى
والاقتصادى والاجتماعى للوطن بحيث تؤمن
هذه الثقافة بالاختلاف بل وتضم داخل
عناصرها هذا الاختلاف بحيث يكون ذلك فى
اتجاه واحد هو تكوين فرد مثقف واعى .

كما أن تنهى المواهب الجادة والصادقة
والمبدعة يعطى المثال الذى يقيس به الأفراد ما
وصلوا إليه فى مشوار التثقيف الحياتى

ناصر كمال - كاتب قصة

شرق الوطن	حولته
غرب الوطن	أخذ يعتف أوتاره
العسكري أحلى ولد	يعيد حساباته
واقف على باب الحمى	رمق النمل الصاعد، يصعد..
من غير سلاح	لكنه..
ساب العدا	هز الرأس الرملى المجهد واكتفى بما لم
فتح البيان	يقل
العين زليله
ضرب التحية وقال سلام	ما زال آخر الأفعال
من فوق على سن القلم	«منصور محمد»
ضهره إكسر	٢- وكيف يموت الصباح ١٢
حلقة انجرح	هو ذا ..
صوته انشرخ	يموه المواجه
لحظة حساب الرجرجة والحشرجه	وبصيفة عانس للذكرى..
والفرغره من غير جواب	ينزل ساحة الأصدقاء
قال القلم	يزين المرأة بتنهض عشاقها
أنا مش نبى	وينسق الاكتحال..
أنا اللى كان اسمه حسن	وإذا الجرح كما الليل امتد
فارس همام بس انكسر	يفادر الدمع على صدر الحبيبة فورا
كان الزتون جنب اللون	ويقطع الدائرة
ضلل على مليون شهيد	محمود عباس / كوم امبو
سيدي عمر حرر عبيد	
رفرف على جناح المحيط	
البرتقال والتمر على النخيل	
والقطن الأبيض	
توب الصبايا ف القيطان	
والقمح الأصفر	
قوت الجمعان	
ساعة ما خبط ع البيان	
قوموا اغزلوا سيف الولد	
ساعة مانادى وقال مدد	
صبرى على عبد الرحمن	
الراهب - منوفيه	

مين اللى قال

من فوق على سن القلم
 حرف اتألم
 والآه يتوجع
 نزلت رصاصه ع العلم
 قالت سكوت
 وسمعنا صوت
 رصوا الكلام
 سدوا الودان
 حطوا البيان جنب البيان

اصدارات جديدة



■ «رائحة اللحظات» الرواية الأولى للزميلة، الصحفية والقصاص، بهيجة حسين، صدرت عن «دار الثقافة الجديدة»، وتصور رحلة الكاتبة إلى الجزائر في بداية الثمانينات وأشواق الاغتراب عن الوطن، وأجواء المثقفين العرب بالجزائر، كما ترصد بعض أنماط الحياة والقيم الاجتماعية في المجتمع الجزائري. لبهيجة حسين تحت الطبع مجموعة قصصية بعنوان: قارب نجاة.

■ الهجرة اليهودية بعد كامب ديفيد: إلى إسرائيل عبر القاهرة» للكاتبة هدى مكاوي،، يشتمل على فصول: هجرة يهود الهند عبر المطار المصري، هجرة يهود الفلاشا عبر الأجواء المصرية، هجرة اليهود السوفييت عبر رفح المصرية، الموقف العربى من الهجرة اليهودية، أثر الهجرة اليهودية على حوض النيل والشام.

■ «روح هائمة» و«الأرض والنهر» كتابان جديان للقصاص سعيد رمضان على. الأول قصة طويلة صدرت عن دار ميدلايت المحدودة. والثاني مجموعة قصصية ضمن سلسلة «قصص للجميع» التي تصدرها دار ميدلايت كذلك.

■ «عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر» عن الدار المصرية اللبنانية، تقديم أحمد كامل مرسى، تعليق صلاح حافظ، تعقيب مختار السوفى. يقول كامل مرسى فى تقديمه: «هذه النوعية من الأفلام، التي تعرف بأسم السينما التسجيلية يندرج تحتها العديد من النوعيات والاتجاهات».

توصيات مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم: الأدباء يرفضون قانون الإرهاب

إقامة مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم سنويا
وتكفل له الانتقال ليطغى كل محافظات مصر

٥- تدعيم الميزانية الخاصة بالثقافة
ونوادي الأدب بالمحافظات .

٦- إقامة مؤتمر أدبي سنوي لكل أقليم من
الأقاليم الثقافية .

٧- يهيب المؤتمر بوزارتي الثقافة والإدارة
المحلية للمساهمة فى إنشاء صندوق بكل
محافظة توجه موارده المالية لعلاج الأدباء
والفنانين بها...

٨- يكرر المؤتمر مطالبة وزارة الثقافة بالمجاز
الآتى:-

١- رفع القيمة المادية لجائزتي الدولة
التقديرية والتشجيعية فى الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية بما يليق بكرامة المبدعين
من الكتاب والفنانين.

ب- المبادرة بإصدار المجلة الخاصة بالشعر
العامى ودراساته وأدراجه ضمن جوائز الدولة
التشجيعية فى الآداب وتمثيل مبدعيه فى

أنعقد المؤتمر السابع لأدباء مصر فى
الأقاليم بمحافظة الاسماعيلية فى الفترة من ١١
الى ١٤ سبتمبر ١٩٩٢ وكان الموضوع
الرئيسى للمؤتمر «قضايا الشعر المعاصر فى
مصر» وقد انتهى المؤتمر الى التوصيات
الآتية:-

١- دعم سلسلة أصوات أدبية التى تصدر
عن إدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة
بحيث تصدر هذه السلسلة نصف شهرية
لتغطى أكبر عدد من مبدعى الأقاليم فى
مصر.

- إصدار مطبوع أدبي لكل إقليم ثقافى
وتخصيص الميزانية المناسبة لإصداره كل ثلاثة
أشهر..

٣- إقامة مسابقة أدبية على مستوى كل
إقليم بالاضافة الى المسابقة التى تجريها الهيئة
العامة لقصور الثقافة سنويا..

٤- تخصيص ميزانية مستقلة تضمن



لوزراء الثقافة والإعلام بمنع التعامل مع عده من الكتاب والفنانين المصريين لموقفهم المناهض لسير الأحداث في أزمة الخليج الأخيرة

١٢- يطالب المؤتمر بإعادة النظر في المواد التي تضمنها قانون مكافحة الإرهاب الأخير والتي تمنح وزير الثقافة سلطة التدخل لمنع نشر أي مطبوع، لما يشككه هذا من عدوان علي حرية الرأي والتعبير التي كفلها الدستور، كما يؤكد المؤتمر على رفضه لكافة صور الإرهاب التي تهدد الوحدة الوطنية -والدور التنويري الذي تقوم به مصر منذ بداية القرن الحديث..

١٣- يهدى المؤتمر أعماله إلي روح الشاعر الكبير الراحل محسن الخياط ، ويرجو المؤتمر الهيئة العامة لقصور الثقافة إطلاق اسم الشاعر علي بيت ثقافة المحمودية . ويتاشد الهيئة طبع الأعمال الكاملة للشاعر.

لجنتي الشعر والمجلس الأعلى للثقافة والمجالس القومية المتخصصة..

ج- المبادرة بتنفيذ القرار الجمهوري رقم ١٩٨٠/١٥٠ بنقل تبعية الجمعيات الثقافية الى وزارة الثقافة بدلا من الشئون الاجتماعية..

٩- يحى المؤتمر الاجماع الثقافى المناهض للتطبيع مع اسرائيل وبهييب بكل المؤسسات النقابية والشعبية بمناهضة كل وسائل التطبيع وصوره مع العدو الاسرائيلى..

١٠- يدعو المؤتمر كافة الهيئات والمؤسسات العربية والدولية للوقوف مع الشعبين العراقي والليبي وبذل الجهود المخلصة لإنهاء الحصار المفروض عليهما كما يعلن المؤتمر رفضه لأى محاولة لتقسيم العراق تحت أى دعوى

١١- يعلن المؤتمر رفضه للمذكرة التي تقدمت بها أمانة مجلس التعاون الخليجي

وثيقة

نحو مجتمع للمثقفين:

دفاعا عن الهوية الوطنية

فى مقدمة من يتوجب عليهم اعمال مبضع جراح فى جسد ميتلى بالامراض لكى يؤدوا رسالتهم التى يجب أن تكون تاريخية بعد أن حرموا أو سلموا من أداء دورهم التاريخى فى تشكيل وتطوير الرعى الوطنى العربى.

لم يعد الهجوم على الأمة العربية يتخذ شكل حروب سياسية عسكرية فحسب. بل بات يسعى للزحف على آخر وأهم مواقع الدفاع عن النفس. أى الهوية الوطنية، أى الشعور بالانتماء الجماعى الى قضية /قضايا ولغة وارث وحضارة وأهداف مشتركة، ويستهدف إقناع الجميع بأن لا بديل عن الفناء سوى الاندماج فى نسق النظام المسيطر قسما وسياسيا واقتصاديا وحضاريا لا سيما بعد انهيار قطب شكل «برغم ارائنا فى طبيعته وحدوده وأهدافه ، خصما للقطب المسيطر يمكن الاستناد له لترجيح كفة المواجهة مع أعدائنا التاريخيين .

المثقفون العرب الذين يرفضون هذا الخييار الزائف . مطالبون ليس بتكرار بذاهات الأمن ،ولا بترديد عبارات الهجاء ،إن خيارنا وحده

لم يحدث فى التاريخ المعاصر أن واجه العرب أنفسهم والعالم وهم على هذه الدرجة من الانكشاف والتشردم على صعيد السلطات والشعوب قى آن واحد ،ويبدو الحديث عن المخاطر المتمثلة بالهجوم الامبريالى الغربى والزحف الصهيونى مكررا ومألولا حيث يرى فيه بعض العرب ترديدا لبيديهيات آمنوا ويؤمنون بها. فيما يرى عرب آخرون أن هذا الخطاب يعود لزمان طويت صفحته ،وما عاد يفسر أكثر من السخرية أو الشفقة تجاه مطلقيه.

انقسام يعبر عن التشردم واليأس وغياب الإجماع حول أية قضية أساسية تربى أبناء هذا الجزء من العالم على الإيمان بها منذ عقود.

فى لحظة المراجعة الكبرى التى يواجهها ويجب أن يواجهها ،الجميع لتبين أسباب الهزائم المتكررة المتكاثرة التى مرتنا وفمر بها ما عاد التأسى على ماض أنطوى ،ولا الهجاء لحاضر يذوي مقبولا .

والمثقفون العرب ،أى المنتجون للثقافة ،هم



إن دعوة كهذه ليست غير محاولة لإثبات توقف العقل العربي عن الإبداع وعجزه عن تصور وصياغة مجتمع ديمقراطي-علماني تقدمي بديل عن الواقع المزري الذي نعيش إن تحديدنا الأكبر يتمثل في الامبريالية والصهيونية والرجعية ولا يمكن مجابهته بالاندماج في العدو ولا طرح بدائل مجتمعه. خيارنا نحن المثقفين العرب، الذين نعبر عن بعض آرائنا فيما سبق، هو أن تظل ضمير أمتنا ولن تكون ضميرا لهذه الأمة بإضعاف النفوس والانخراط في النسق المساند ولا بالقاء كل أمراضنا على عاتق أعداء خارجيين لم نحسن مواجهتهم، فاكثفينا بشتيمهم، إن المواجهة الجديدة لا تكون إلا بالعمل والتضامن والدفاع عن شرف الكلمة.

إن لجنة الدفاع عن الهوية الوطنية ليست تنظيما ولا حزبا، إنها صيغة رحبة، وهي ميثاق يتوافق عليه المثقفون في هذه المرحلة، ويتعهدون العمل على ابتكار أساليب تطبيقه وتطويره بهدف أن يكون لنا وجود نفخر به..

اللجنة التحضيرية

- عبد الرحمن سيف.
- فيصل دراج.
- عصام خفاجي
- عمر حلمي

إمكاناتنا، يلحان علينا أن ننظر الى النموذج الحضاري -الثقافي- الاجتماعي الاقتصادي -السياسي الذي بوسعنا من خلاله مكافحة أعدائنا الخارجيين، من امبريالية وصهيونية.

لم تعد الصهيونية مسألة مرفوضة بالبداية من قبل بعض العرب، وكذلك الحال بالنسبة للامبريالية أو الرجعية ولم يتعر هذا الفهم إلى الاهتزاز لأن تطورا نوعيا طرأ فغير في طبيعة الامبريالية أو الصهيونية أو الرجعية بل لأن زمن التشرذم والهزائم ولد قطعا جديدا من القيم تسعى لمكافحته.

إن عقودا من الهزائم والانكسارات تتيح لنا استخلاصا أوليا يقول أن لا كفاح ضد عدو خارجي بلا كفاح ضد ركائزه المحليه، فلا معنى لمعارك ضد الامبريالية والصهيونية من دون أن تكون معارك يتأكد فيها العدوان الشعوب، هي التي قررت خوضها، الشعوب التي أطلقت حرياتها وقدراتها على التغيير واختيار أشكال الكفاح، كما دلت الانتفاضه الفلسطينية الباسلة.

وثمة درس ثان يقول أن كفاحا من أجل هويتنا الوطنية لا يمكن أن ينظمس في دعوة إلى الارتداد إلى الوراء باسم فردوس مفقود «لن يستعاد».

الأميرة سارة تحتفل بمئوية الهلال

أزعجتني البلادة التي حطت على الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام المرئية والمسموعة، المصرية والعربية، فحالت بينها وبين الاهتمام الواجب بالاحتفال بمئوية مجلة «الهلال» أقدم الدوريات الثقافية العربية، فكتبت منذ شهر، ألقت النظر إلى أهمية المناسبة، وأشير إلى أنه من الخطأ، أن ينظر إليها أحد، باعتبارها مناسبة مصرية، لأنها ليست كذلك، أو أن يتعامل معها أحد باعتبارها مناسبة تخص داراً صحفية بعينها، لأن «الهلال» ليست ملكاً للدار التي تنشرها، والاحتفال بمرور قرن على صدورها، ليس مناسبة تخص الذين يصدرونها اليوم ليكون ذلك ذريعة لهروب البعض من مسئولية الاحتفال بالمناسبة، أو للنظر إليها من منظور المناسفة المهنية!

لكن صرختى تلك ضاعت في واد، كما ضاعت صرخات غيري، فغفل الجميع عن واجبهم، أو أدركوا المناسبة بعد بدء الاحتفال بالفعل، فتكروا بتخصيص جانب من صفحاتهم، اقتطعوه من أهم القضايا التي كانت تشغلهم في الشهور السابقة، والتي لم يكن أولها «أولمبياد برشلونة» ولن يكون آخرها المأساة التي يعيش فيها قصر باكنجهام بعد نشر صور الأميرة سارة الفاضحة مع صديقها الأمريكي!

ورغم ذلك كله، فقد نجحت «دار الهلال» في أن تنظم احتفالاً راقياً، وأن تدير ندوة عميقة، جمعت نخبة هامة من المثقفين العرب، وطرحت أسئلة بالغة العمق، ليس مهماً أنها لم تجد أجوبتها، فذلك طبيعي، لكن المهم أنها طرحت فعلاً، وبشكل مسئول وجاد، ومهموم بمستقبل الأمة.

إن «الهلال»- كما رصدت الندوة- ليست ماضياً نحتفل بتأبينه، بل هي حاضر، تمكن قيمته في أنه يفتح ملفات المستقبل، لي طرح أعقد الأسئلة التي تواجهنا، وعلى رأسها: لماذا يبدو وكأن حركة التنوير والتحديث والنهضة العربية- التي كانت الهلال واحداً من أهم منابرها، فضلاً عن أنها أطولها عمراً- تسير في منحى هابط؟

هل كان ذلك خطأ في أطروحات التنوير؟ .. أم كان خطأ في تكوين جماعة المنورين؟ أم أن السبب يعود إلى ظروف خارجة عن الإرادة، كالاستعمار والتوازن الدولي وغيرها من الشماعات التي تعودنا أن نعلق في أعناقها فأس كل أخطائنا؟!

وكيف نواصل حركة النهضة العربية، في القرن الواحد والعشرين، الذي أصبحنا على مشارفه، بالاستفادة من تجربة القرن الذي انقضى بدلاً من البكاء على أطلاله؟! وهي أسئلة مازال مطروحة ومازال الحوار حولها ممكناً، لو تكرمت الأميرة سارة، فشاركتنا في الاحتفال بمئوية الهلال!



دار سعاد للكتاب

سعاد الصباح للكتاب

نافذة للعرب على العالم -
ونافذة للعالم على الأمة العربية

”الأفكار السنية والإبداع الإصلي“

المجلد	المؤلف	اسم الكتاب	مجلد
دراسة	د. مصطفى عبد العلي	المثقفون وعبد الناصر	٥١
تراث	محمود مكي	الفتيش في تاريخ رجل الإنسان ج ٣	٥٢
تراث	د. جابر مصطفى	تراث التراث الثقافي	٥٣
رواية	د. سليمان المالح	حالة عام من العزلة	٥٤
دراسة	غالي لشكري	بدائية التاريخ من حرب الخليج الى زوال السوفييت د.	٥٥
مسرح	الزبدس نيكول - ترجمة دريشي خشيبة	علم المسرحية	٥٦
رواية	د. سلمان المالح	خشيبة النخسل عامية خوسية فيلا - ترجمة د.	٥٧
مسرحية	د. سمير سرحان	البرسان	٥٨
قصص	د. فوزية المريع	الخب في زمن الاحتلال	٥٩
قصص	يحيى مختار	ماء الحياة	٦٠
رواية	خيري قلبي	موال البليات والظوم	٦١
مسرحية	د. سمير سرحان	مسرحية أليفتا	٦٢
قصص	أ. محمود السعدني	خوخة السعدان	٦٣
قصص	أحمد الشهاوي	فيلان وثقل الجنتلوا الديكوا - ترجمة عبد الخفيف عبد السلام	٦٤
شعر	علاء الدين	كتاب العشق	٦٥
قصص	فلسي اميلي	زهر الليمون	٦٦
رواية	جوابري الملائون	مراوغ القتل	٦٧
سيرة	خلد سعود الزيد	مذكرات انجي الملائون	٦٨
شعر	د. جابر مصطفى	مجموعة الاعمال الشعرية الكاملة	٦٩
دراسة	دريش خشيبة	عصر البنيوية	٧٠
دراسة	دريش خشيبة	فن كتابة المسرحية	٧١
رواية	تاكيف البير لصيري - ترجمة مسود قاسم	مؤزل الموت	٧٢
قصص	حافظ حبيب	اشتمال الراس الميت	٧٣
قصص	أ. جمال الخطاطي	ثقله المصنوع	٧٤
رواية	تاكيف رباح صديق - ترجمة جمال الدين السيد	رحلة الهامى الى الموت	٧٥
رواية	ياسين رفاعية	إمرأة شامسة	٧٦
شعر	محمود حسن اسماعيل	المجموعة الشعرية الكاملة	٧٧
شعر	أحمد عبد المصطفى حجازي	المجموعة الشعرية الكاملة	٧٨
شعر	محمد علي شمس الدين	المجموعة الشعرية الكاملة	٧٩
شعر	محمود القاسم	المجموعة الشعرية الكاملة	٨٠
شعر	بلند الخديري	المجموعة الشعرية الكاملة	٨١
دراسة	د. إبراهيم فتاح	حقيقة الحقيقة	٨٢
رواية	يوسف الفهد	الحجاب عزة المتوسم	٨٣
دراسة	إبراهيم قلبي	سول بيلو	٨٤
دراسة	د. بول كادي - ترجمة د. منير عوي	القوى العقلية	٨٥
قصص	محمد أبو الصفا	حقيقة الطرق المتألمة	٨٦
قصص	عزت القحطاني	حدث في بلاد الغرب والوطن	٨٧
دراسة	د. فوزية المريع / د. مصطفى	الفرس الاول: رؤيا ناسية لآلة الفاني من	٨٨
دراسة	مجدي نصيب	الانسان يدمر كوكبه	٨٩
دراسة	حسن عبد السلام	الرجل الذي جعل حبل فتاة نفسه	٩٠
دراسة	د. محمد صلاح فضل	تصنيف السيرة في الرواية العربية	٩١
دراسة	د. ناصح حامد أبو زيد	المتنوعات التقليدية للثقافة الجزائرية	٩٢
دراسة	د. حسن تلمعة	زينة الخليج والظلم الدولي الجديد	٩٣
دراسة	د. محمد الدين إبراهيم	زينة الخليج ومطاليل الشرق الأوسط	٩٤
دراسة	د. حامد غمار	في دنيا الانسان العربي	٩٥
دراسة	د. سعيد اسماعيل	تقاربات في الفكر التربوي	٩٦
دراسة	د. ذيل نوال	تأملات في مستقبل التعليم العالي	٩٧
دراسة	جعج والديم : علي عبد الامد	الوطنيات لتكلم	٩٨
قصص	أ. محمد المنسي قنديل	لدم من وطن	٩٩
دراسة	أ. د. سيد عويس	الإصملا الكاملة	١٠٠



دار سعاد الصباح

سعاد الصباح

للنشر

ناقذة للعرب على العالم - وناقذة للعالم على الأمة العربية

الفكر الماسنير والابحار الاصيل

المجلد	المؤلف	اسم الكتاب	العدد
شعر	شرح ودراسة د. عبدالمجيد دياب	خلاصة المتنبي	١
دراسة نقدية	١. رجاء النكاش	ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء	٢
رواية	لورانس داريل ترجمة د. فخرى ابوب	جوسلين جزء ١ من رواية الاسكتريه	٣
رواية	لورانس داريل ترجمة د. فخرى ابوب	بلاكازر جزء ٢ من الرواية	٤
رواية	يوسف القعيد	بلد المحبوب	٥
تراث	عبدعزيم العجيلي تحقيق ا. مصطفى حجازي	شرح مشكلات الفروقات المكية	٦
تراث	اسامة بن مقلد تحقيق د. يوسف زيدان	المنزل والديار	٧
فلسفة	مونتسكيو - ترجمة احمد كمال	رسائل فارسية	٨
حكمة	لوتسو - ترجمة علاء الدين	الطريق الى الفضيلة	٩
دراسة	د. سعد الدين ابراهيم	ثاملات في مسألة الاقلييات	١٠
دراسة	د. عبدالمنعم المشاط	التربية والسياسة	١١
دراسة	د. فايز مراد مينا	مناهج التعليم في الوطن العربي	١٢
دراسة	د. محمود قنبر	التربية وترقية المجتمع	١٣
دراسة	د. ضياء الدين زاهر	التخطيط الشبكي	١٤
دراسة	د. حامد عملي	في تطوير القيم التربوية	١٥
دراسة	د. حامد عملي	من قضايا الازمة التربوية	١٦
دراسة	د. سعد الدين ابراهيم	الخروج من زلق التاريخ	١٧
دراسة	د. حسن وجيه	ازمة الخليج ولغة الحوار	١٨
دراسة	مسعود فريد	الصراع للعرب الصهيوني في السنين	١٩
دراسة	د. حسين احمد امين	دليل المسلم الحزين	٢٠
دراسة	د. حسين احمد امين	حول الدعوة الى تطبيق الشريعة	٢١
شعر	د. سعد الصباح	في البدء كانت الانثى	٢٢
شعر	د. سعد الصباح	فتايت امرأة	٢٣
شعر	د. سعد الصباح	اسنوية	٢٤
شعر	د. سعد الصباح	إليك يا ولدي	٢٥
شعر	د. سعد الصباح	برقيات حلجلة الى وطني	٢٦
شعر	د. سعد الصباح	أثر السيف	٢٧
شعر	امل جراح	إمرأة من شع وشمس وافر	٢٨
مقالات	د. سعد الصباح	هل تسمحون لي ان احب وطني	٢٩
مقالات	اوكتيويو	مثابة الوحدة	٣٠
ادب رحلات	١. جمال الشامي	اسرار المشتاق	٣١
سيرة	عبد الوهي	الجواري	٣٢
سيرة	١. سعد الدين وهبة	تذخر للقاء سيرة سعد عبدالوهاب	٣٣
يوميات	جمال الشامي	يومياتي المعطة	٣٤
يوميات	يوسف القعيد	من أوراق النيل	٣٥
يوميات	سليمان فياض	المفلقون (وجوه من الذلعة)	٣٦
مسرحية	ليثين الرزاي	سعدون المحزون	٣٧
قصص	سعاد الشامي	الكام المباح	٣٨
قصص	جاسم محمد الشمرى	امى عينان وبيروت	٣٩
قصص	منى الجاهلي / علي المسعودي	ملكة الشمس	٤٠
قصص	منى الشامي	الخطلة وراحة الليل	٤١
قصص	محمد المشورجي	الاستن	٤٢
رواية	مجيد طويبا	تحت	٤٣
يوميات	د. حسين احمد امين	تفريه بني حنوت	٤٤
شعر	محمد صالح	رسالة من تحت الماء	٤٥
شعر	سعدية مراح	خط الزوال	٤٦
تراث	لايى حيان التوحيدي	لخر الحامين	٤٧
سيرة	سيف الرضي	المفلسات	٤٨
رواية	لورانس داريل ترجمة د. فخرى ابوب	مقاطع من سيرة الطال الصافي	٤٩
دراسة	نواه سروج عتيق - نواه صلاح الدين سليم	رواية الاسكتريه - جزء ٣ ، ٤	٥٠
		اسلمة الصغار	

الديوان الصغير : احمد زكي ابو شادي : وفي الغد سوف لا يبقى بناء / بناء الظلم جباراً عبثاً

المتقف : سلطان
معرفى يزيح الأباطر

حملة تفتيش لطيفة الزياه

رشيد الضعيف
البيت الذى يؤاخى القلب



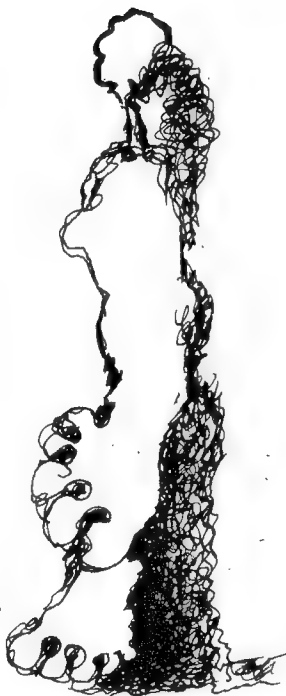
هادى العلوى ، نصر حامد أبو زيد ، محسن الخياط ، سلو
النعيمى ، عاطف سليمان ، منتصر القفاش ، كمال نشأت ، عبدالمنا
رمضان ، هاشم شفيق ، وليد الخشاب ، نعمات البحيرى



مجلة الشفافة الوطنية الديمقراطية/شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب وفن

السنة التاسعة / نوفمبر ١٩٩٢ / العدد ٨٧



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية مهداة
من الفنان : سامى البلشى

الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناء على تصميم أساسى للفنان :

محيى الدين اللباد)

مراجعة الصف: مصطفى عباده

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

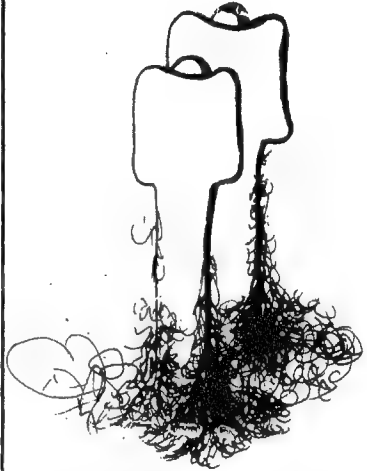
صلاح عابدين

رئيس مجلس الإدارة
لطفى وإكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

مجلس التحرير
إبراهيم أصلان
كمال رميى
محمد روميى



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣٠٦/٣٩٣٩١١٤٤

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس البسار: ٣٤٤٧٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للأفراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها :

فى هذا العدد

- بينهما يصدأ الوقت... شريف الشافعى ٩٦

الديوان الصغير

مختارات من شعر أحمد زكى أبو

شادى ٩٧

الحياة الثقافية ١١٣

- الفنايز بنويل: اللغة ملك

الخيال..... ترجمة بدر توفيق ١١٤

- مهرجان التجريب: غياب اللغة

وحضور التقنية..... محمود نسيم ١١٥

- كولومبوس يعود ليكتشف

هوليود..... وليد الخشاب ١٢٣

- حكايات الغريب: الوجه الآخر

للحرب..... ماجدة مورييس ١٢٨

- الى محمد ابراهيم أبو سنة: ضع نقاطك على

الحروف..... ماجد يوسف ١٣١

- رسالة اسيوط: عقب صلاح عبد

الصبور..... ح.س ١٣٥

- ندوة: مصر بين الارشيف

والحياة..... د. محمد عفيفى ١٣٧

- كتاب: ذاكرة

النار..... أبو المعاطى السندوى ١٣٩

- اصدارات جديدة..... ١٤٢

- كلام مثقفين: الهاريون من مسئولية صيانة

الآثار..... صلاح عيسى ١٤٤

- أول الكتابة..... المحرر ٥

- جملة تفتيش لطيفة

الزيات..... فريدة النقاش ٧

- المثقف: سلطان معبر فى يزيع

الاباطرة..... هادى العلوى ١٣

- قراءة التراث فى كتابات أحمد صادق

سعد..... د. نصر حامد ابو زيد ٣١

- الشعر والايدىولوجيا: خواطر فى فكر

الشكل..... حلمى سالم ٤٧

نصوص

- قصة: حين حل الصبيى على

الضيف..... عاطف سليمان ٦٦

- القيلولة..... سلى النعيمى ٦٨

- شهر زاد، شرك أخير... منتصر القفاش ٧١

- أيام بعد مقتل طائر

جميل..... نعمات البجيرى ٧٢

- ابيض أحمر..... ابراهيم فرغلى ٧٥

- محاولة لاحتواء الضوء..... طارق امام ٧٧

- جموع..... مصطفى الناعى ٧٨

- شعرة: اللعب لسيده فى

أوله..... محسن الخياط ٨١

- المناضل السجين..... كمال نشأت ٨٤

- بورترهان..... عبد المنعم رمضان ٨٥

- قصائد..... هاشم شفيق ٨٨

- الاحاديث..... أحمد الشهاوى ٩٠

- النبوة المقيدة..... نادر ناشد ٩٢

- كمن لا يخفى وراء ظهره

مطواة..... كريم عيد السلام ٩٣

أول الكتابة

السلطان المعرفى للمشفق السوري للأمام لا محاصرته أو تقييده وإهداره فى الصراعات الصغيرة، ولعل التجربة الغدوة التى سجلتها الدكتور طهفة الويات فى مذكراتها التى تعرض لها فى هذا العدد أن تبين لنا أن المثقف فى قلب الجماعة التى تمتنع اختياراته السياسية الثورية هو أقوى بما لا يقاس وهو أيضا مستمع على التدمير والغربة.. ففى قلب هذه الجماعة يتوصل للتوحد المنشود مع فكرته وحلمه. ولعلنا سوف نتساءل: ترى لو كان المثقف الموسوى الشاعر «أحمد زكى أبو شادي» الذى تقدمه فى الديوان الصغير هذا العدد - لو كان قد بقى فى مصر سنة ١٩٤٦ وما بعدها ولم يهاجر فى الوقت الذى كانت مصر الأخرى التواق للنهوض والتحرر تهب عن بكرة أبيها فى مواجهة القصر والاحتلال والرجعية، كيف ياترى كان سيصبح شعره المغم بالحس الديمقراطي الشعبى الأصل؟ صاحب «الفؤاد المرقمى» والعقل الحر الثاقب القلق الذى رأى بعد تأمل أن «الأصل فى الدنيا / الحقوق مشاعة» كما رأى أن «القدر بالأعمال لا الميلاد».. إن النتيجة الأقرب للمنطق والاحتمال كانت ستصبح دورا فذا لمثقف كبير كان مشروعه كله جنينا لم يكتمل لحلم وطن بكامله.

سوف تتكرر، وإن بصورة مغايرة «تيسمة» المثقف والسلطة فى قراءة التراث فى كتابات المفكر الاشتراكي الراحل أحمد صادق سعد للدكتور

يخرج اليكم عددنا هذا وقد تكشف جوارب أكثر مأساوية للزوال الذى ضرب مصر مساء ١٧ أكتوبر وأخذت نتائجها تبين للمصريين كل يوم كم أن الفساد ضارب بجسوده فى الأرض وكم أنهم مسئولون - جماعة وكل فى موقعه - لا فحسب عن مواجهة الفساد وضربه وإغا عن وضع تصور واقعى ويمكن التحقيق لحياة جديدة لا مكان فيها للفسادين والمفسدين.. لا مكان للاستغلال والإذلال والمظاهرة والنفاق.. بل إنها تتسع لما أنصحه المصريون عنه من طاقات خيرة وصحية وتضامن كانت سبابة لمواجهة الكارثة قبل أن تتحرك الحكومة العاجزة التى تتخطى إدارتها فى الترهل البيروقراطى واللامبالاة الشائنة.

الموضوع الأساسى فى عددنا هذا هو دور المثقف، وما أسماه المفكر والباحث العراقى التقدمى «هادى العلوى» بسلطاته وقد أخذ يبحثه من كل الزوايا فى محاولة لأن يكون هذا السلطان من القوة بحيث يزيح الطغاة وإن كانت النتائج التى توصل إليها «العلوى» بعد تأمل طويل هى موضع خلاف خاصة ما يدعوا إليه من استقلال كامل للمثقف عن السلطة والسياسة والأحزاب كلها. وإذا كانت تجربة «هادى العلوى» المريرة كععارض عراقى عاش جل عمره العسلى فى المنفى بعد أن طارده الاستبداد فتعرف عن قرب على الصراعات المدمرة فى الأحزاب التقدمية ذاتها، إذا كانت هذه التجربة قد شكلت قناعاته فإننا هنا فى مصر مازلنا نحلم ونأمل أن تكون الأحزاب التقدمية قادرة على دفع

عن فقد أهل الرأي..»

وهنا يتفق «نصر» مع «العلوى» فى ضرورة ابتعاد المشتق عن السلطة حتى يظل عقله الناقد يقطا.. حتى يقوم المشتق بدوره فى إزاحة الطغيان ولا ينغمس تحت أى لافتة.. فى تبريره.

إن الطاغية هش أكثر مما يتصور ضحاياه.. هكذا تقول لنا القصيدة التى تنشر لأول مرة للشاعر الراحل محسن الخطاط «اللعب لسه فى أوله»

وعند أول قلم

تلقى أيدين البلطجى بعرش

ويسقط من إيديه العلم

وهو مرة أخرى وكأنه يصرخ فينا من تحت التراب ليقول : إن المسئولية الذاتية لقوى الوطنية واليسار المثقفين مسئولية كبيرة // لتعلم الخطوات الثائثة، وتدفع بالرواهد الصغيرة إلى مجرى النهر العظيم للنهوض الشعبى الذى لابد أن يأتى واثق الخطى وأضح الأهداف يتوحد لديه الهدف والطريق.. يردم المستنقعات ويزيح الطفلة: «الذين يمشون فى بناء البيوت، ويعطون الحديد للصدأ فى الأساسات يكرهون أن يبقى الحديد نافعا فيمسخونه..»

هكذا يقول القصاص «عاطف سليمان» فى نصه الجسيميل عن الكاتب اللبناني «رشيد الضعيف».

اجتهدنا فى هذا العدد لكى تكون متابعتنا للحياة الثقافية آتية. تواكب أهم مافى الجديد وترصد وتحلل لعنا نساعدك أيها القارئ العزيز على تكوين رؤية فيها قدر من التأمل أكبر من ذلك الذى تقدمه أحيانا الصحافة اليومية.. وكلنا أمل أن نواصل هذا السعى ونطوره، شرط أن تكون طرفا فى خباراتنا مشاركا فى رؤانا بالنقد والتصويب.

نصر حامد أبو زيد الذى هو بدوره - أى نصر - واحد من أهم المفكرين المعاصرين الذين يجدون فى الحاضر مفتاح الماضى، ويقرأون الماضى قراءة تاريخية. وفى هذا البحث يبرز الأساس المادى للعقلية الغيبية الضيقة لكبار التجار والملاك العقاريين الذين يكونون الغالبية العظمى من قادة الجماعات السياسية المنتصرة بالدين حين يتفون مافى تجارهم من عمليات استغلال واسعة منظمة فيسمونها «البركة» والتى سرعان ماتكشفت حقيقتها كعملية نصب واسعة على أصحاب المدخرات دفعوا ثمنها ناتج عرقهم بطريقة مراوغة مستترة تلبس ثوبا دينيا فى تجربة شركات توظيف الأموال حيث استخدم أصحاب هذه الشركات من الأثاقين والمهرين والمضارين مفهوم «الرزق» الذى يمكن أن يأتى بغير حساب لخداع الناس ليفضى بدوره نظاما اقتصاديا استغلاليا قاهرا لا يحمى الفقراء منه سوى أخلاق الأغنياء وضمايرهم، ويشحذ ذلك الخطاب كل أسلحته للدفاع عن الملكية الخاصة وترك الأسعار لإكليات السوق وقانون العرض والطلب.. وهى السياسة المتبعة الآن بالفعل والتى يدفع الكادحون والفقراء بهامة ثمنها من لحيم الحى.

تنهض أماننا ضرورة إنتاج وعى علمى بالتراث، وهى العملية التى لا تتم على أساس من الفكر النظرى التاملى وحده بل تتم وتتحقق «خلال الاستخدام العملى فى النضال اليومى الدءوب» وتلك هى رؤية مثقف اشتراكى لم ينتبه - كما يقول نصر - إلى الأثر الذى نتج عن علاقة «أبى يوسف بن يعقوب الأنصارى» بالسلطة وهو صاحب كتاب الخراج الذى قدم سعد تحميلا له، وقد كان الفقهاء وعلى رأسهم «أبو حنيفة» أستاذ «أبى يوسف» يتفرون نفورا شديدا من العمل فى مؤسسات الخلفاء والسلاطين، ومن المؤكد أن ارتباط أبى يوسف بالعمل عند الخلفاء جعله يتبنى أيديولوجية السلطة بكل ما تصر عليه من احتكام إلى النصوص وإلى التقاليد، وبسبب هذا الارتباط اقترب فقد أبى يوسف من فقد أهل الحديث وتباعده

المحرر

حملة تفتيش لطيفة الزيات

التركيز والكثافة الشاعرة والصدق الموجه.

فى «الباب المفتوح» كانت «ليلى» تنضج تحت التهديد وثمة مسدس مصروب، والأشياء تتحطم أمام خوفها من أبيها ولوم أمها الدائم لها «سقط منها المنبه وتحطم زجاجة، تحطم كما تحطمت الزهرية الخضراء ذات الورد الأبيض، وكما تحطمت العروس التى تفتح عينيها وتقول ماما...» وأخذت تكبر فى واقع «هذا لها جافا وعلا للغيابة.. بلا شعور» حيث «تجثم المستنقعات» فى اطمئنان وفى هدوء.. لاجدوى من الانطلاق لاجدوى من الاندفاع.. الركود قرين الحكمة.. ويكتب لها «حسين عامر» صديق شقيقها ورفيقه فى مقاومة المحتل وفى المعتقلات «لقد إنحبست فى الدائرة التى ينحبس فيها أغلب أفراد طبقتنا.. دائرة الأنا...» وعبر تجارب مرة تسعى فيها ليلي التى طالما حلمت بأن تكون كاتبة لتحقيق حريتها وتكاملها الانسانى وتعود منها جميعا خائبة محطمة وهاجسا الملح ورعبها هو الأذى والألم الذى تتوقعه فى كل خطوة.. فقط حين تنخرط فى صفوف مقاومة الاحتلال فى بورسعيد سنة ١٩٥٦ تعزف جيدا أن «لا ليس الموت الذى يخيفها،

منذ زمن بعيد كانت «ليلى» قد إختارت ألا تكذب، وهامى البنت الفوارة بالحياة التى تنكرت قبل مايزيد على ثلاثين عاما فى صورة بطلة روائية فمت أن تكونها تعود لتفصح عن نفسها بطلة واقعية تقدم عملا فنيا فريدا قائلة لنا نحن الذين أحببناها فى كل الحالات.. هذه أنا وهذه حقيقتى وهى تقوم «بحملة تفتيش أوراق شخصية» تختار منها بذكاء.. وحرص وشجاعة نعا، وتخفى مالا تود أن تقولها الآن لنا.. إنها أوراق الدكتوراة لطيفة الزيات التى تهديها لنا بحبة وصدق وهى تدخل الى عامها السبعين.. وبعد أن قدمت رواية «الباب المفتوح» وفيها «ليلى» التى أخذت تبحث عنها مجددا فى أوراقها، ثم مجموعتها القصصية الفذة «الشيخوخة وقصص أخرى»، وروايتها القصيرة الساجرة «الرجل الذى عرف تهنته»، وفى سياق المذكرات المنسوجة ببراعة فنية عالية نعرف أن هناك رواية ومسرحية لم تنشرهما الكاتبة بعد رغم أنهما معدتان للنشر وبعد أن نفرغ من قراءة الأوراق سوف نجد أنفسنا ونحن نتحرق شوقا لقراءة كل ما لا يزال مخبأ لأتينا على يقين أن به من الخبرة والدروس والفن كنوزا كشفت الأوراق جانبها منها حيث

المنصورة وأسويط لا تتذكر من بيت المنصورة سوى شرفة الورد والقرنفل وصورة شاعر مات في الشباب، و «تندرج كل هذه المساكن في ذهني كمجرد منازل وتتبقى حقيقة الأبيات لي، وحقيقة أنه لم يكن لي في حياتي سوى بيتين: البيت القديم، والبيت الذي شمعه رجال البوليس في صحراء سيدي بشر في مارس ١٩٤٩».

في ذلك التاريخ، كانت شابة في السادسة والعشرين من عمرها، مناضلة شيوعية، إنتخبها زملاؤها قبل سنوات في هبة ١٩٤٦ عضواً في اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال، وتزوجت رفيقاً لها صنعت معه بيتاً تحت الملاحقة وفي ظل العمل الثوري المتواصل.. والذي سرعان ما إنقطع بصورة فاجعة حين وجدت نفسها مدفوعة للمدار الخطأ لتناضل ضد نفسها لإستعادة الطريق.. يقطعة لكل أخطارها، ناقدة ومما مكتشفة بسرعة أن السعادة الفردية الخالصة التي توهبتها كانت قبض الريح وأن ما إندفعت اليه في لحظة تسألت كثيراً عن مغزاها لم يكن سوى غلط حياة آخر مقنع بالزيف والنفاق والكرهية الدفينة حيث إنجبت في الصورة التي رسمها لها زوج له إختيارات فكرية وسياسية نقيض إختياراتها، وكان توحيدها القسري معه نفيًا لأفحسب لكل ما آمنت به وأحبته ولكن لحريتها أيضاً، لألقها الخاص الفريد الذي حافظت عليه بالكتابة وحدها حين استعصى عليها - لأسباب لاتعرفها - أن تنفض العلاقة توأكتشافها للخديعة الكبيرة فيها.

حين واجهت زوجها الثاني طلباً للطلاق قال لها - ولكني صنعتك.
«كنت يومها أبدو للعين الخارجية امرأة

ولا العدو الذي يتستر خلف سور المطار، أن عدوها الرئيسي يوقد هنا في أعماقها... في ضعفها... وفي اللحظة المناسبة ستبفع الانسانة الأقوى الكامنة في أعماقها الباب، وتخرج لتتصرف في برود وهدوء وحكمة». كانت تتحرر في قلب الجماعة الساعية للحرية وللتواصل فيما بينها في آن واحد، وكان «الباب المفتوح» هو باب إستقلالها وفردتها، إستقلال وفردة امرأة توفرت على قوة تؤهلها لأن تكون رمزا لوطن يفتح الباب على مصراعيه أمام محجرة التحرر..

وفيما بعد تكتب «ليلي» التي خلعت القناع وكبرت في معاركة الزمن والصدام مع البوليس ومع المجتمع البورجوازي الآسن الذي عادت اليه طائفة بوهم التحق الفردى قائلة «ما أن تتيقظ حواسي حتى أجد قلبي يتفتح، وعقلي ومسام جسدي ووجودي كله يتفتح، يعانق ما كان وما هو كائن، ما عرفت خلال العمل السياسي في الجامعة وما عرفتني، وخطواتي أخف وضحكاتي أصغى، ومنايع القوة والإلتواء والحب والعتاء التي إكتشفتها ذات يوم بين جماهير الطلبة في نفسى، تومض لحظة دافقة جياشة عارمة لتغيب في حين جارف لا يتغير بمر السنين..»

صحيح أن حينها الجارف هذا لا يتغير بمر السنين وقد كان هو عاصمها حين ألقت بنفسها لثلاثة عشر عاماً في المدار الخطأ بزواجها الثاني من الدكتور رشاد رشدي الذي لاتعطيه إسماً في المذكرات، لكن الزمن كان يتغير بصورة عاصفة، وكانت ريع التغيير تعصف بعالمها القديم وبيت الذبء والحكايات وشخصية الجد الدون كيشوتيه في دمياط.. والرائحة النفاذة للمساكن التي عاشت فيها في



وقالت وهي تتوجه لمفاوضات الطلاق: «وأنا أتبع زوجي إلى حجرة خالية، إلغيت في الردهة بمحام كان زميلي في حركة الطلبة في الإريعنات، وكنت قد لاقيته في المكتب مرات بهذه الابتسامة المهذبة التي أصبحت ابتسامتي، وبهذه النبيرة المدبرة التي أصبحت نبرتي، وبهذه النظرة التي تمر عبر الناس دون أن تراهم التي أصبحت نظرتي...» هكذا كانت المرأة العنيفة التواقفة للحرية تغترب بانتظام عن ذاتها الحقة، وهو الاغتراب الذي كان اختيارها الأول في الحياة في كل الميادين: في المجتمع الطبقي وفي قلب الانسان ذاته من أجل حرية حقة تدوم.

«ولكنني في هذه المرة استشعرت نحو زميلي السابق ألفة لم أستشعرها من قبل، والتفت عيوننا كما لم تلتق من قبل، ولعلنا

ناجحة بكل المقاييس المتعارف عليها، وربما أكثر من مجرد ناجحة بفضل عملي وإنجازي، وكنت في ذات الوقت امرأة مخربة من الداخل إلى ملامدي، وإن لم يدرك سوى بعدا واحدا من أبعاد هذا الخراب الداخلي».

وكانت هي قد أدركت عمق هذا الخراب مبكرا، الخراب الذي لم يخذعها عنه النجاح الظاهري ولاحتى الاشباح الجنسي النادر لأنثى كانت الأسطورة التي كونها لها رفاقها وجمهورها في حماة النضال الثوري قد أزاحتها وأنكرت عليها ضمنيًا أشواق جسدها الفتى، وبدا هذا الاشباح نفسه وكأنه تملك من قبل الآخر يذكرونا بأسطورة بيجماليون الذي صنع تمثاله جميلا متكامل الروح فخلا من الروح، تملك يعصر جوانب روحها الأخرى، وكأن مقايضة شريرة قد حدثت للروح بالجلسد.

صفحة وتصدر حكمها على تجرية رأتها بأمانة شديدة مع النفس سقوطاً كانت- وبالقدرة الانسان المناضل- قادرة على تجاوزه بعد أن أقرت لنفسها «أن المرأة الشابة قد إنهزمت فى نقطة من نقاط تطورها..» لكنها كانت هزيمة مؤقتة تلاها قيام مجيد.

يقدم الكتاب الصغير الحجم الكبير القيمة إطلالة فريدة، على تجرية التشكل الروحي لامرأة تنشد المعرفة لحد التوحد مع الموت طلباً لها «استحالت على التجربة فيما بعد إثر فقدى لبراءة تى نتيجة للتعرف على الشر بصورة غير مباشرة ومباشرة أيضاً».

لكن الشر لم يكن دائماً أشباحاً أو شيئاً ميتافيزيقياً، كان قهر السلطة الدموي وشعوراً بالعجز وقلة الحيلة أمامه.. رصاص يحصد المتظاهرين ويسيل الدم فى شوارع المنصورة، وجثث رفاقها الغرقى فى النيل بعد أن فتح الملك متعاوناً مع الاحتلال وحكومة الأقلية كوبرى عباس على المتظاهرين المطالبين بالاستقلال، فقر وبؤس بلا حدود، حادثة مشوهة، حصاد خائف لانسانية الانسان يدفع للجنون... مطاردة لها على الصعيد الشخصى كان عليها أن تقاومها متقلبة من مخبأ لمخبأ ومن بيت لبيت هرباً من الشرطة، موت مفاجئ لشاعر جميل فى عز الشباب.. شعبان إختبأ فى مكان ما من البيت القديم واستعصى على الموت وظل قابعاً هناك.. وقائع وأحداث وأشخاص تلهم المرأة الشاعرة أطرافها وهى تجمع الشظايا وتضفى عليها من طاقاتها الشعرية الفياضة وحساسيتها المركبة بعداً صوفياً، ويبرز هذا البعد الصوفى فى تجربتها متبعثاً من واقع عينى ملموس.. إنها تنشد الكمال والجمال المطلق متوحدة معها وهى

بوهج التعرف، وتساءلت وأنا أجر خطاى خلف زوجى: أين ذهب صخبى ودفئى وحساسى التلقائى عند ملاقاته قدامى الزميلات والمزلاء..»

كان الصخب والدفء والحساس التلقائى قد اختفوا خلف أقتعة الحياة البرجوازية القائمة على الأصول واللامبالاة وعلى الاغتراب الانسانى برغم الاشباع الجزئى ومشروع السعادة التى كان تشوق الكاتبة قد طال اليها «وعيت انقسام الرأى حول طلاقى،بقى الرأى منقسماً حول الموضوع. بين من يسعون الى تكرس النمط الاجتماعى حتى لو كان فاسداً، وبين من يجرءون على تحطيم الأنماط الفاسدة أياً كانت، بين من يبادلون زوجى آراءه السياسية، وبين من يعارضون هذه الآراء. «تكون إجماعاتنا السياسية أمزجتنا وآراءنا أكثر بكثير عما تتصور»

خرجت المرأة الشابة من تجرية الزواج الثانى مشغنة بالجراح مفعمة بالشجن تلهم نفسها المتقسمة لتعاود الأسعى بجسارة على طريق اختيارها الأصيل، وحين يسألها أستاذ لها عقب الطلاق

- لماذا تزوجته أصلاً؟

ترد بشجاعة:

- كان أول رجل يوقف الأثنى فى.

وحين سألتها مذبذبة ناصرية تجرى معها حواراً للتليفزيون: الناس تفهم لم طلقته، غير المفهوم أصلاً لم تزوجته؟

ويغتنى السؤال، ويغتنى أكثر الأجابة التى صدرت عنى بلا تفكير سابق.

- الجنس سبب سقوط الامبراطورية

الرومانية»

وكانت بهذه الإجابة العفوية الدالة تغلق

من كتابات كتبت في سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١ السنة التي طالت فيها حملة السادات ضد الحياة السياسية ألفا وخمسمائة شخصية من قيادات العمل السياسي والفكرى من كافة الاتجاهات بعد زيارة فاشلة قام بها لأمريكا وأيقن أن مركبه على وشك الفرق وأن أحدا لن يساعده حتى حلفاء الاستعماريين والصهاينة، وكان قد عقد اتفاقيات كامب ديفيد والصلح مع إسرائيل التي سلم فيها مستقبل الوطن لأعدائه.

فى طريقها الى سجن القناطر كانت «نشوى بإدراك أنى المبح حرمى كاملة غير منقوصة فى آخر الطريق بعد أن تلمطت طويلا وأنا أضل الطريق الذى وجدته شابة، وتلمطت طويلا لأستعيد، بعد أن تلمطت طويلا وأنا أفقد ذاتى، وتلمطت طويلا لأجد ذاتى، وأنا أفقد وأسترد صوتى، وعلى مشارف الستين هأنأأ أجلس مرتخية فى هدأ الليل فى مقدمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليوذعنى السجن، ومأمن أحد عباد ملك أن يسجننى... ثم... ومعنى يقين بأن حياتى لن تلبث أن تندرج فى عقد منظم، وأن العقد مأكان لينتظم فى مخيلتى مالم أصل مأ إنقطع من حياتى لفترة..»

فقد تعلمت دروسا ثمينة تعلمها لنا محبة وضدك «تعلمت أن على الإنسان أن يروى الشجرة حتى لو لم تتح له فرصة من العمر ليرى الشجرة تخضر..» إن الطريق والهدف يتوحدان كما يتوحد الصوفى ورؤيته.

تطل بعين قلبها على الحياة الواقعية بينما لا يكف عقلها الناقد عن العمل أبدا. إن موضوعات مثل العزلة والموت والوهم وصورة الذات والحرية والتواصل والسجن - سجننا - ومكاشفة النفس، الإشفاق على الذات وجلدها - والشعور بالآثم واختيار المدار الصحيح فى رحلة لا تتوقف بمستويات ودلالات متباينة وغنية هى جميعا موضوعات يمكن دارستها على حدة فى هذه المذكرات الفريدة المنتقاة التى لا يد أنها ستكون مادة لدرس مستفيض فى الأيام القادمة. «كانت قد تفكرت بما فيه الكفاية لتستكين للحد الفاصل ما بين الخيال والحقيقة، وتلمطت بما فيه الكفاية وتبلدت لتنسى الحد الفاصل بين أن يتعصرى الإنسان بإرادته فى مواجهة الموت عشقا، وأن يستكين الإنسان للعرى حتى الموت هوانا..»

وينتهى الجزء الأول من الكتاب الذى بدأته فى مارس ١٩٧٣ أى لحظة احتضار أخيها الأكبر، بحكاية مجدى وهو طيار فى العشرين قرز فى حرب أكتوبر «أن يقتحم بطارته مبنى التوجيه الرئيسى للعدو الاسرائيلى، ولكن قراره كان قرار ايجاب لاسلب، إقدام لاعودة، إمتداد لإرتداد الى الرحم...»

ثم... إن الموت ليس واردا فى قاموس العشاق والصوفيين، فشجرة العشق هى العاشق والمعشوق معا، وشجرة العشق لآفوت، والموت ليس بطرف فى معركة العاشق الذى يعيش فى جلد الناس، ويعيشون فى جلده، ومن ثم فهو لا ينتصر على الموت ولا يهزم - وهو يتناهى الى لحظة التوحد، لحظة استحليل ورقة الشجرة الى الشجرة وقد كان مجدى عاشقا..» وقد كانت لطيفة الزيات وماتزال عاشقة.

أما الجزء الثانى من الكتاب فهو مقتطفات

مسبوبة في مذكرات النساء الكاتبات.. وإن كانت كاتبات كثيرات قد عبّرن روائيا وشعريا عن أشواق الجسد، من آسيا جبار (الجزائر) لسحر خليفة (فلسطين)، ومن حنان الشيخ (لبنان) لسلي السعيد (الأردن) ووفاء العمراني (المغرب) إلى نوال السعداوي ورضوى عاشور وبهيجة حسين وفاطمة قنديل وسلي بكر (مصر) وعشرات أخريات.

إن النزعة النسوية في هذا الكتاب هي إضافة لقيمه الأولى كعمل أدبي- سياسي راق لافحسب لأن كاتبته امرأة فنانة ذات ثقافة غنية وخبرة سياسية وإنسانية، ولكن أيضا لأنها كونت خبرتها تلك وإندفعت الى خيارها الثوري ودفعت ثمنه بسخاء في زمن الأربعينيات حيث كانت النساء اللاتي تعملن بالعمل العام قليلات، فما بالنا بالانضمام النشيط لصفوف الحركة الشيوعية التي لم تتوقف الضربات الموجهة لها أبدا حتى الآن. تحية للدكتورة لطيفة الزيات التي منحتنا كل هذه المتعة والمعرفة، ولعل الاستجابة الواسعة لكتابها هذا أن تشجعها على نشر ما لم تنتشر من أعمالها منسوبا لزمانه. ولعل الدكتورة أمينة وشيد الأستاذة والناقدة أن تترجم النص الجميل الذي كتبه بالفرنسية عن تجربة سجن القناطر سنة ١٩٨١ والتي حكّت الدكتورة لطيفة الزيات تفصيلات كثيرة عنها.. وأن تنشر المناضلة الفلاحة «شاهنده مقلد» ما كتبه بدورها في هذه المرحلة الغنية الصعبة من تاريخ مصر والتي خُطت فيها النساء.. المناضلات والكاتبات خطوات واسعة للأمام تتحدى بقوتها كل جهود الردة الظلامية.. تتحدى المستنقع.

وأخذ النشيد القديم الجديد يعلو مرة أخرى في أعماقها وهي تستعيد نفسها.. صياها وشبابها كله وفوق كل هذا إختيارها السياسي والانسانى الثورى الشامل.. يعلو النشيد ويتواصل وأن بلغة جديدة في رحلة جديدة ضد الظلم والظفیان ؛
يا شموب الشرق هذا وقت رد الفاصبين. ولتعلم أيضا أن على الانسان أن يستعد ، ويعاود الاستعداد في كل لحظة بحياتها، وأن عملية الاستعداد عملية لا تتوقف كعملية النفس، وأداتنا للاستعداد التي لا أداة لنا سواها هي التفكير والقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب..»

تحمل هذه المذكرات في أحد مستوياتها ملامح قوية للصراع بين النمط البورجوازي في الحياة وهو النمط السائد المعترف به وبين نمط آخر هو جنين يتخلق أي النمط الثوري، وقد أطلقت المؤلفة صفة التواؤم والعودة للحظيرة على الاول بينما أن خبرة حياتها كلها بكل ما فيها من قسوة ومرارة، من جمال وعمق هي خبرة بناء النمط الثانى، والدفاع عنه حتى ضد النفس.

كذلك تقوم الكاتبة بعملية كسر نكاد نسمع صوتهما للتأبؤ الذي إقترن عرفيا بالكتابة الأنثوية التي لا يد أن تكون متحفظة تفتقر للصراحة ومرارعة تدور حول موضوعها دون إقتحامه.. فهي تقتحم موضوعها بصراحة نادرة في الكتابة الذاتية، وهي صراحة غير

المثقف: سلطان معرض يزيح الثباطرة

دليل على استعداد الإنسان للتفكير وليس على التفكير نفسه، والذهن أعم من العقل، إذ يمكننا أن ننسب إليه الأسطورة والخرافة والفن فنقول إنها من عمل الـ *الذهن* البشري ولا نقول إنها من عمل العقل البشري، وبالتالي يمكننا أن نقول أن الأمل والبدائي ليس له عقل وإنما ذهن...

المشتق من *intellect* لا يدل على العاقل في العربية فالعاقل يرد بمعنى الرزين والحكيم المضاد للطيش والخفة. وهذا هو معناه في العامية المعاصرة أيضاً. والمعنى الأخرى يشير إلي من امتلأ ذهنه بالمعرفة وصار له عقل يستطيع به أن يتصور ويفكر ويحكم الأشياء، وهذا هو المثقف عندنا. وهو مصطلح مستحدث إلا أنه يستند إلى جذر قاموسي قديم، فسق القاموس المحيط: ثقّف فلان ثقافة: صار حاذقاً خفياً فطنا.. وفي تاج

نستعمل كلمة مثقف مقابل *intellectual* ولكل من الكلمتين العبريتين والأوروبية - بتلفظاتها المختلفة - أصل اشتقاقي متباين. فالأوروبية مشتقة من *intel-* lect، وتعني العقل. وفي العربية مفردتان تدلان على هذا المعنى: عقل، التي تفيد القدرة على التصور والفهم، وذهن ويعرفه القدماء بأنه قوة تنطبع فيها صور الأشياء، فهو يفيد محض الاستعداد للعقل. والذهن أصيل في القاموس العربي، والعقل مولد لأن أصله التقييد والربط. يقال: عقلت البعير أي ربطته بحبل أو نحوه، ومنه العتيل والعقيلة لارتباطهما ببعضهما برباط الزواج المتين. ثم استعمل لوصف سيرورة التفكير بقرينة تقييد الفكرة والتمكن منها في الذهن. وكسّون الذهن أصلياً في القاموس يفهم منه أنه من مفردات ما قبل التعقل. وهو الطور الذي تنشأ فيه اللغة، فهو

عن مجلة «مراقف» (١٩٨٩). وتنزه إلى أن ما يرد بالدراسة من تعبيرات غير مألوفة ليس خطأ مطبعياً أو لغوياً، وإنما هو أسلوب الكاتب الخاص وأسلوبه الخاص.

تسميتها حضارة.

والثقافة بالمعنى العام تندرج تحتها فعاليات المجتمع الأدبية والفنية والعلمية. ويركز غالبا على الأدبي والفني. أما من حيث دلالتها على موضوع بحثنا الحالي فهي مصطلح جزئي في غاية الخصوصية من جهة إشارتها إلى هذه الرتبة المخصوصة من رتب أهل الثقافة، ويمكننا لأجل الدقة والتمييز أن نلجأ إلى اشتقاقها من مثقف، فنقول: مثقفية كاشتقاقنا مؤسسية من مؤسسة، وهو ما اخترته في هوامشي هذه.

المثقف عند القدماء هو العالم ضمن تحديدات معينة. إذ إن كلمة عالم لم تستقر على معنى واحد في العصور الإسلامية. هناك من خصها بالفقيه أو عمنها على المشتغلين بـ علم الدين: الفقه، الحديث، التفسير، الأصول، وعليه تفسير الآية «إنما يخشى الله من عباده العلماء». لكن البحوث التي كتبها بعض المشتغلين بالدين وسعت التسمية بالعلم لتشمل فروع المعرفة كلها، وعلى هذا بني ابن عبد البر القرطبي كتابه «جامع بيان العلم وفضله» وهو، أي ابن عبد البر، معدود في علماء الدين، وقد طبقت صفة عالم على كل من علوم الدين المشار إليها، ثم على اللغة والنحو والأدب والطب وعلوم الأوائل، كالفلك والكيمياء واتسع الوصف ليشمل أي نشاط ذهني. وهو ما نجد في تصنيف العلوم أورده ابن عبيد البر في كتابه الأنف (٣٧/٢):

العلوم ثلاثة - علم أعلى يختص به السماء، وهو علم الدين، وعلم أوسط يختص به الإنسان وهو الطب والهندسة وغيره مما يحتاج إلى نظر وقياس، وعلم أسفل وهو الصناعات

العروس، وهو الشرح الموسع للقواموس المحيط، التثقيف والتأديب والتهذيب يقال: هل تهذبت وثقفت إلا على يدك «واشتق المعاصرون مثقف من جملة هذه الدلالات التي تجمع بين الفكر الراقى والسلوك الراقى». ويختلف هذا التحديد للمثقف عن الكلمة الأوروبية التي تدل على الفكر حصرا.

الثقافة (culture) كلمة مشتركة استعملت في ثلاث ظواهر مختلفة حسب اللغات الأوروبية. فأطلقت، بالاشتراك، على ظاهرتين كبيرتين: الحضارة والثقافة. وترد دلالتها على الحضارة لوصف ظاهرتين لا رابط بينهما، فهي تستعمل من طرف علماء الاجتماع والأنثروبولوجي عند البحث في وسائل الحياة في مجتمع ما كالمجتمع البدائي، فيقال: primitive culture ويضعها الفلاسفة مقابل مدينة (civilization) عند الحديث عن منظومة القيم الإنسانية والأخلاقية للمجتمع الأوربي الحديث.

ولدينا في العربية ثلاث مفردات تمكنا من تفسير بعض التمايز هي: حضارة مدنية، ثقافة، مدنية. civilization حضارة ل culture فيما يخص علم الاجتماع والأنثروبولوجي، وفيما يخص الاصطلاح الفلسفي. ثقافة culture بالمعنى العام المعروف لهذه الكلمة وثمة تساهل في استعمال حضارة باطلاقها على المدنية كوصف عام حيث يقال: الحضارة للصينية، الحضارة الإسلامية، الحضارة الحديثة، والأدق أن يقال: المدنية الصينية، المدنية الإسلامية، المدنية الحديثة لكن من المعلوم أن المدنيات لها في الوقت نفسه قيم إنسانية وأخلاقية تميز

والحرف التي تتم بالتدريب والمران وتحتاج إلى مهارات فنية عملية دون النظر والقياس.

المطابقة بين المثقف والعالم نعثر عليها في نصوص ذات طبيعة خاصة ترتبط غالبا بأوساط المعارضة أو بالاتجاهات النقدية في المجتمع لنقرأ هذين النصين من نهج البلاغة:

١- «أخذ الله على العلماء أن لا يقاروا علي كثرة ظالم ولا سقوب مظلوم»

[يقاروا: يقرأوا ويسكتوا كلمة: تخمة]

والنص من الخطبة الشقشقية التي تترجع نسبتها إلى علي، وإن لم تكن فهي لفظة المعارضة في القرون الأولى، وعناصر المعارضة في الإسلام لم تضم أهل العلوم الفلسفية والطبيعية من مناطق ومهندسين وفلكيين وما أشبهوا إنما: فقهاء، أهل الحديث، مفسرين، أدباء، ومتكلمين... وهم المقصودون بالالتزام لكونهم يعلمون ما فرضه الإسلام عليهم من واجبات تجاه الغير، وينبغي أن يكون علم هذه الأصناف بالمعنى المضاد ليس للجهل وإنما لعدم التبحر، وهذا لأن الطبيب والفلكي والجغرافي وما أشبه لا يجهلون هذه الواجبات وإنما يعرفونها بالمستوى العامي الشائع الذي لا يكفي لإدراك أسرار الشرع كما يدركها العالم من هؤلاء، الذين جعلهم تبرهم مسؤولين عن العمل ضد «تخمة الظالم وجوع المظلوم».

هناك نص آخر يرويهِ ابن سعد في «الطبقات» يقول فيه علي عن أبي ذر أنه: «وعى علما ثم أوكأ عليه» يعني أقفله فلم يشاركه فيه أحد، ومعروف أن الغفاري جاء من البادية ولم يكن له من العلم ما يزيد على علم

المسلمين الذي أخذوه من محمد والقرآن فما هو العلم الذي أوكأ عليه، إذا لم يصح صدى هذا الكلام عن علي، ولا جد على أي حال سبب لعدم توثيقه، فهو يرمز إلى انطباع مشترك عن شخصية أبي ذر عبروا عنه بالعلم دون أن يكون المراد به المعنى الاصطلاحي للكلمة، وفي تقديره أن صفة يتفرد بها شخص مثل أبي ذر ويعبر عنها بالعلم لن تعدو أن تكون إشارة إلى خصوصية وعيه الاجتماعي، بمقدار ما يتأسس في إدراك فعال للمفارقة الكامنة في «تخمة الظالم وجوع المظلوم» التي حد يبدو أن صاحب النصين إنما كان يتحدث عن غرار أبي ذر في «العلماء» ومن الجدير بالانتباه أن أبي ذر لم يكن عالما بالدين، فهو لم يشتغل في الفقه ولا في التفسير ولا في الحديث على سبيل التكريس. كما أن تراجم الصحابة لم تصنفه ضمن فقائهم أو محدثيهم أو مفسريهم كما الحال مع ابن عباس مثلا.

٢- قوله في تصنيف الناس بحسب حظوظهم من العلم:

«الناس ثلاثة: عالم رائى، ومتعلم علي سبيل نجة، وهمج رعاع اتباع كل ناعق»

في هذا القول يتحدد العلم بوجود معرفة تبلغ أقصاها في العالم، وتكون في دور التحصيل عند المتعلم وتعمد في الباقي، ولهذه الصفة العلمية صفة اجتماعية يفسرها النقيض الأخير وهم الجمع الرعاع الذين لا رأي لهم، وإنما هم مقلدون يستهويهم الزعماء فينتبهونهم. والعالم الرائي هو على عكسهم «يقلد» عقله فلا يتبع أحدا، والمتعلم يتعلم لكي ينجو من التبعية إن هذا القول ينم عن تصوف ويحتمل أن التصوفة قد وضعوه على لسان علي ليكتسب قيمة جريا على طريقتهم في تقويل

وجوع المظلوم لم يعلن للأطباء والجغرافيين والفلكيين وأمثالهم. وكما قلنا فالمعسكر الذي كانت تصدر عنه مثل هذه المطالب هو معسكر المعارضة الذي يتألف من فقهاء وأدباء ومتكلمين ومتصوفة، أي المشتغلين في جملة ما نسميه اليوم «علوم إنسانية» وهى العلوم التى يشتغل فيها المثقفون فى المعتاد.

ويلاحظ استبعاد الفلسفة من هذا الإلزام رغم انتمائها إلى العلوم نفسها، ويرجع ذلك إلى أنها ازدهرت في كنف السلطة وكان يتعذر عليها التطور فى قطيعة معها والسلطة الإسلامية هي حامى «الفلاسفة» الذين أشاحوا بجملة منهم عن السياسة وبسبب طبيعتها الخاصة كمعرفة مناهضة للدين، تطورت الفلسفة الإسلامية في معزل عن حركة المعارضة بارتباطاتها الشعبية المحترمة، والفلسفة الإسلامية، شأن أصلها الأفريقي وخلافاً للفلسفة الصينية، ترعرعت بعيداً عن الناس، غير أن الوسط الفلسفى لم يكن موصداً أمام المطالب الأخلاقية، وهو ما حدا بالرازي إلى تأليف رسالته الهامة فى «السيرة الفلسفية» التى جعلت رغم خلوها من السياسة ومن شروط التفلسف الحق عدم مسaire السلطان فى أفعاله المنافية للعدل، وقد دافع فيها الرازي عن نفسه لتطبيع أهل الدولة.

مصطلح «عالم» اذن كما يفهمه معارضونا القدماء يتكافأ مع المثقف فى لغتنا المعاصرة، ولا ينطبق على المشتغلين فيما نسميه اليوم علوم بحتة وتطبيقية.

فى الوقت الحاضر يمكننا تلمس ثلاثة أصناف من الناس تبعا لموقعهم من

شخصيات إسلامية كبيرة بأفكارهم، والمتصوفة أنصار متشردون للاستقلال ونيد الوسائط بين الإنسان والخالق من سلطة سياسية ودينية على السواء.

إن تخصيص العلم بوجود معرفة يتكرر فى نصوص ترجع إلى صدر الإسلام. فقد وصف سلمان الفارسى بأنه «علم علم الأول وعلم الآخر» وهذه إشارة إلى «دراسة الكتاب المقدس»، وكان سلمان قد تنصر واشتغل مع الرهبان المسيحيين قبل الإسلام، ومثل هذا الوصف يرد عن أبي الدرداء، وهو صحابى أخاه النبي مع سلمان ويتردد فى تراجمه قولهم أنه قرأ الكتاب الأول، يقصدون الكتاب المقدس أيضاً، ويبدو أنه قرأه بالفعل فقد رويت عنه أقوال تتماثل لفظاً ومعنى مع فقرات من العهد القديم.

هذا «العلم» هو غيسر «علم» أبي ذر. ويلاحظ هنا أن أبا الدرداء لم يكن من اتباع أبي ذر، ولا يد بالنتالى من أن يختلف علم كل منهما عن الآخر، وقد يكون سلمان الذى عايش النصوص المسيحية قد اطلع على الأفكار المشاعية للمسيح، فضلاً عن احتمال اتصاله بالمزدكية قبل أن يهاجر من بلاده، وأن يكون قد أثر على أبي ذر من هذه الجهة وهذه ليست من مسائل العلم الذى وصف به سلمان وأبو الدرداء وإنما هى من باب الوعى الاجتماعى الذى فسرنا به «علم» أبي ذر المنفرد به ولا شك أنه «علم أبي ذر» يعكس من جهة أخرى، إدراك قاتلية للمهام المفروضة على «العلماء» كما يثبتها النص الأول ولكن فى شكل مصادرة يصح فيها ما هو لازم للعلماء علماً بحد ذاته.

نعيد أخيراً ما قلناه أولاً وهو أن المبدأ المفروض على «العلماء» تجاه تبخمة الظالم

المعرفة: متعلم- شغيل- ثقافة- مثقف.

يتم التعليم كما هو معروف في معظم بلدان العالم بالتسلسل الذي يبدأ من الابتدائي وينتهي بالجامعة، ويمكن تصديق وصف متعلمين علي خريجي الدراسة الثانوية كما علي الجامعيين. لكن المرحلة الجامعية قد تتضمن الاختصاص الذي يزيد علي وصف متعلم وصف مختص... ويتجاوز التعلم والاختصاص دون أن يلزم عنه ارتقاء طور أعلي في سلم المعرفة، ويستمر ذلك في الدورة بعد-الجامعية أي دورة الاختصاصات العليا. فهنا يكون المختص قد رقي اختصاصه دون أن يطور بنفس اللزوم درجة تعلمه التي حصلها في الأدوار المدرسية القارطة، وهذه مسألة محسومة في معايير العلم والتكنولوجيا المعاصرة فالطبيب الذي يشغل القلب أو الكلوة أو الأوصال وما أشبه يتفوق علي المسيح في إحياء الموتى، إلا أنه قد يظل عاجزا عن استيعاب مشاعية المسيح التي يتكرس فيها وعيه الاجتماعي. ومثل هذا نسميه: متعلم-مختص. والوصفان متلازمان، إذ يتعذر الوصول إلي التخصص دون المرور بالتعلم. ومن المثقف عليه عالميا أن من يريد التخصص في أحد هذه العلوم لا يتأتى له مراده قبل أن يتم الثانوية، أي المرحلة الأدنى للتعلم، أما التلازم بين الاختصاص والثقافة فغير لازم، إذ كثيرا ما تكون هناك هوة عميقة بين مستوى التخصص ومستوى المعرفة لدى العالم، وقد استعمل لينين في «المادية والتجريبية النقدية» عبارات من قبيل «الفيزيواي» العظيم جدا والفيلسوف النافذ جدا لوصف علما «كبار قليلي البضاعة من الفكر الفلسفي والحقيقة أن المعرفة رتبة زائدة

على العلم الخالص وهما لا يستدعيان بعضهما وإذا كان العالم لا يكون عالما إلا بعد أن يكون متعلما، فهو لا يحتاج لكي يرقى اختصاصه إلى التوسع في المعرفة، وعلماء العصر منسجمون على العموم في هذا السلك من المفارقات بحيث تستطيع أن تقول أن أكثرهم يساهمون في بناء المدينة التي تعتمد عليهم في كليتها، وليس لهم يد في خلق أو دفاع عن أو تعزيز القيم الحضارية للعصر، ولا شك أن الإسلاميين قد التفتوا إلى هذه المفارقات عندما استثنوا علما الفلك والطب والجغرافيا وأضرابهم من النقد الذي كان يوجه إلى الفقهاء والمتكلمين والمتصوفة والأدباء إذا التحقوا بخدمة السلطان أو قبضوا منه.

شغيلة الثقافة: تمهيد قد يصلح لتسمية فئات من المشتغلين في دراسات لا يؤهلهم اشتغالهم فيها لاكتساب وصف مشغلين إلا ضمن تطور يتم على نطاق الفرد المعنى وهؤلاء يمكن أيضا تسميتهم منتجي ثقافة، والأول أسلم، لأنهم قد لا ينتجون ثقافة حقيقية كما سيأتي.

مجال نشاط هذه الفئات هو معاهد ومؤسسات البحوث التي تقيمها وترعاها الحكومات والشركات، ويؤدون وظائف دراسية مقننة من طرفها وفقا لسياسات وبرامج الجهة الراعية أو الممولة. وفي هذا الإطار يجري نشاط العلوم البحتة والتكنولوجية في الأساس، وهو شرط تطورها، مع أنها تخضع أيضا لاستراتيجية الدولة العامة أو مصالح الشركة. أما وظائف «شغيلة الثقافة» فتمتد إلي علوم التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع والنفسيات وما أشبه من فروع العلوم الإنسانية، والدراسة في هذه الفروع لا تشترط

عددها آتفا، وربما كان أكثر هذه المواضيع عرضة للتقنين هو التاريخ والفلسفة وأكثرها توظيفاً هو علم الاجتماع ومنه الأنثروبولوجي، والنفسيات، ولا تجد الدول حاجة إلى تعديل حقائق هذه العلوم بقدر ما تحتاج إلى توظيفها ولو أن حقائقها تبقى رهن الاختلاف في مناهج البحث وإيديولوجيا الباحثين.

ويحظى التاريخ باهتمام دول المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي على السواء. لكن الفلسفة ليس لها حظ في معاهد البحوث الرأسمالية وإنما عُنيت بها المعاهد الاشتراكية لأجل الأدلجة، الأمر الذي حال دون ظهور فيلسوف حقيقى فى الدول الاشتراكية والبحث الفلسفى فى الدول المذكورة كان من شأن شغيلة الثقافة الذين يستلمون مكافآت منتظمة من معاهدهم، أما التاريخ فيتولاها المستشرقون، وهذا فيما يخص تاريخ الشرق، وهو المحور فى نشاط المعاهد، خلافاً للتاريخ الغربى الذى يدرس فى البلدان الرأسمالية من طرف مؤرخين حقيقيين، والمستشرقون فى المعسكرين هم شغيلة ثقافة، وعلم الاستشراق هو فى جنلته علم زائف يكرس فيه الارتباط الوثيق بالسياسة ولذلك قلما انوجد مفكر بين المستشرقين، بل وقلما نعرض على مساهمات استشرافية مؤثرة فى ثقافة البلدان الحاضنة للاستشراق، ويصدق هذا بالخصوص على الغرب الذى تتشكل حضارته الحديثة من فعاليات مثقفيه.

الثقاف: يأتى المثقف من المتعلم، سواء تعلم فى المدرسة أم بنفسه، وقد يمر بشغيل ثقافة، ولو أن حالات المثقف فى معاهد البحوث نادرة، والغالب فى غرار المثقفين نموه

إطاراً تنظيمياً من هذا النمط أعنى أن الدارس يمكن أن يقتاولها كجهد فردى لأنها طبيعتها الصق يمكن الإبداع فى الفرد ولا تخضع بسهولة لأسلوب البحث الجماعى، كما أنها لا تحتاج لتنظيم يأتى من خارج الباحث نفسه. فهى مجاله الحر والمستقل تماماً. ومن هنا يكتسب الدارس المؤسساتى وضعية «شغيل ثقافة» إذ هو أقرب إلى وضع المتعاقد منه إلى الباحث يحكم هذا الارتهان. هذا فى حين لا يفقد العالم صفته عندما يتأطر شغله العلمى، بل أن مردودية جهده تتحسن بقدر ما يتكامل مع الغير ويستفيد من التسهيلات التى يوفرها الإطار المنظم، وحقائق العلوم البحتة لا تمس المصالح الاجتماعية أو السياسية فهى مشتركة بين الفئات والطبقات والأهم، فإذا اشتغل عالم برعاية دولة أو مؤسسة فهو لا يكون كمن يؤدى خدمة سياسية أو وطنية لحساب جهة دون غيرها.

وليس كذلك حقائق العلوم الإنسانية فهى مرهونة دوماً للمصالح المتضاربة، وكثيراً ما تخضع لدواعى التعديل أو الحذف أو الطمس فضلاً عن إمكان توظيفها، ومن المعتاد أن تجد الدول مصلحة مباشرة فى رعاية هذه العلوم، بل إنها قد تغطي فى آتيتها وشدة مصاسها على دواعى رعاية العلوم البحتة. ومع أن الجهود القائمة فى هذا الوسط لا تخلو من ثمار علمية صادقة فإن ربط التفكير بالدواعى الخارجية هو ما يعطى المشتغلين هنا صفة شغيلة، ويرهن جهودهم بمطالب نفعية تصادر حرية الباحث فى التصرف بقضايا بحثه الأقرب إلى مزاجه الفكرى.

الوظائف التى يقوم بها شغيلة الثقافة هى إجراء دراسات فى موضوعات اختصاصهم التى

الحرم، المستق، لأنهم يتعاملون مع العقل الذى لا تقيد هذه اعتبارات مؤسسية أو إيديولوجية. والمثقف يتوجد فى الصفوف التالية: الفلاسفة، الأدباء، المؤرخين، علماء الاجتماع والنفس، الحقوقيين، الفنانين.

الفيلسوف مثقف بطبيعة اختصاصه، والمعرفة الفلسفية هى أرقى ما يصل إليه العقل البشرى فى حركيته المتنامية. أما بقية الفئات فإن وجود المثقف فيها يتوقف على الوضع الشخصى، إن الأديب أو الفنان المبدع لا يشترط المثقف بالضرورة وإنما يشترطه الأديب أو الفنان الناقد وهذا الأخير لا يكون ما هو عليه إلا بمعرفة زائدة على الأدب والفن: من فلسفة وتاريخ، وعلوم اجتماع ونفس ولغة وغيرها فالنقد الأدبى هو عمل فكرى ذو طبيعة فلسفية ولا يتأتى للمرء أن يؤديه إلا وهو مثقف وبخلافه الشاعر أو الروائى أو القاص، ومع أن هذه الفنون مشروطة أساسا بمستويات ثقافية معينة فإن ازدهارها لا يتطلب معرفة استثنائية إلا فى غراتها المنتجة من أدباء مفكرين مثل سارتر، الذى كتب نصوصا إبداعية ليست أرقى مما كتبه أدباء أقل ثقافة منه وإنما تميزت بمضمونها الفلسفى الذى لا نجده فى النصوص الأدبية الأخرى.

وهذه أيضا حال الشعراء. وهم أبعد عن الفكر من الروائيين، لأن فن الشعر يتأتى للامى والمتعلم، والمثقف على السواء، فهو لا يفترض المعرفة إلا فى أوضاع حضارية متقدمة؛ الجاهليون كان لهم شعر وشعراء كبار، وكذلك الأمويون، لكن ظهور الشعر العربى المثقف تأخر إلى ما بعد منتصف القرن الثانى، أى بعد أن نضجت الثقافة العربية فى ظل حضارة

الإسلام، واحتاج إلى قرنين لاحقين حتى يستكمل عمقه الثقافى، الذى تم على يد المتنبى، ثم المعرى، والشاعر يكون مثقفا حينما يتوصل إلى امتلاك معرفة أوسع مما يتطلبه قول الشعر. وعندما يكتب «الشعر المثقف» الذى يتجاوز الشعر بمضموناته الفكرية (١) والشاعر المثقف كثيرا ما يتجه إلى الكتابة والتأليف إلى جانب قول الشعر، وإن يكن ما يكتبه فى معظم الحالات خاضعا للحساسية الشعرية التى تنفذه من التعقل الكامل وهو ما منع المعرى أن يكون فيلسوفا بالصورة التى تصح على فلاسفة الإسلام ابن سينا وزملائه، رغم أن تجربته تشتمل على درس هام، فقد كان مقدوره أن يطرح مشروع تحول فكرى واجتماعى أشمل من أى مذهب فلسفى خالص للمسلمين فهو من هذه الجهة دليل على أنه بقدر ما يكون الشاعر عديم النفع يكون الشاعر المثقف أبعد تأثيرا حتى من الفيلسوف.

من بين علماء الانسانيات، ربما كان عالم الاجتماع هو الأوسع أفقا بعد الفيلسوف وقد تداخل الفكر الاجتماعى مع الفلسفة قبل أن يتأسس علم الاجتماع وفى وقت مبكر من نشوء الفكر الفلسفى فى الصين واليونان، ولعلم الاجتماع استدعاءات معرفية يكتمل بها فهو يحتاج إلى السياسات، الأخلاقيات، علم النفس، الاقتصاد، والتاريخ، مما يفتح أمام الباحث فيه دروب نظر كثيرة الشعب تساعد على التعمق وتزوده برصيد ثقافى يضعه فى صف المثقفين الحقيقيين ويتوقف ظهور المثقف بين علماء الاجتماع فى النهاية على التحرر من العمل المؤسساتى والاتجاه نحو الاستقلال والتفكير الفردى الحر.

مدرج الثقافة البشرية.

وللمشتق خصال ناجحة عن تكوينه المعرفي، وفي التصنيف المنسوب إلى على في نهج البلاغة استخلصنا الاستقلال بوصفه الألق بالعوالم الرباني مما يعنى بدوره أن توضع ذروة المعرفة كمضاء للتعبية، وقد تتبعت حالة المثقفين في ثلاث حضارات هي الصينية والإسلامية والحديثة (الغربية) فبدأ لي كمعطى عام، أنهم يتماثلون في خصال تدور في جملتها على هذا التضاد.

- الانفكاك عن الدولة

- استبعاد الدين من حساب الفكر

- تجاوز الإيديولوجيا

- الارتباط بالناس أو على الأقل بموقف

زائد على مجرد الفكر.

المثقفية تحمل في كينونتها مقت السلطة، فتمتنع عن مقاربتها أعنى المثقف لا يكون حاكماً وتضع في الآن نفسه مسافة بين الحاكم والمثقف تمكن الأخير من التمتع بجوهره الذاتي، المتماهي به والسلطة قرين أصليين: الجسهل والعدوان، فحضورها يتضمن الغاء المثقف، وهذه حقيقة شاملة في المذنيات المثقفة، ويستثنى منها فلاسفة الإسلام، كما بينا، وفلاسفة أوروبا - حتى عصر الثورة الفرنسية أى قبل انتزاع السلطة الزمنية من الكنيسة وكان كلاهما في حاجة إلى الحماية ضد المؤسسة الدينية التي تخصصت في الحضارتين بقتل الفلاسفة، فكان على الفيلسوف أن يقبل رعاية حاكم يحتمي به.

الفيلسوف الصيني والفيلسوف الإغريقي لم يواجه هذه الديلمة بالمدة نفسها لضعف أو انعدام المؤسسة الدينية هناك. ينبغي أن يلاحظ أن الانفكاك عن السلطة

لعل أبعد هذه الفئات عن الفكر والتعقل هم اللغويون من النحاة والمعجميين والصرفيين، ليس من العرب وحدهم بل من سائر الأمم. ذلك أن معالجة هذه القضايا لا تتطلب جهداً عقلياً وإنما تتم عبر معايشة طويلة للغة كما تكتب أو تنطق فهو دليل جهد نفسى وليس عقلى ويتطلب الصبر والمثابرة وليس التفكير (٢) ولا يعتبر من اللغويين علماء الألسنية، فهذا فرع جديد يبحث في فلسفة اللغة ونشأتها وعلاقاتها وهو أقرب إلي الفلسفة، ومباحته في غاية التعقيد ويعنى به عندنا باحثون متخصصون من غير أعضاء مجامع اللغة.

توصلنا في مفهمة مثقف إلى مقومين هما سمو الوعي الاجتماعي وسمو العقل المتفرد بالإحاطة والوعي الاجتماعي منفرداً لا يدل على المثقف، إذ هو يتواجد لدى الأفراد في سياق الصراع الاجتماعي، أما المثقف فيكتسبه بالتدريج من توغله في المعرفة وإرتياده حقائق الحياة، فالوعي الاجتماعي تبع المثقف هو في الأساس نتيجة وعى معرفي، وإن كان هذا لا يزيع منه حوافز الصراع الاجتماعي التي تشكل الوعاء المادي لأي فعل في هذه الساحة وكما بينت فالعالم المختص قد لا يكون مثقفاً لأن الاختصاص علم أحادي يحتاج لنيل المثقفية إلي كيان موسوعي مع عمق معرفي، والمثقفية كما تبيننا حتى الآن هي صفة مضافة يتمايز بها المثقف وتتمظهر بتجلياتها في الفكر والمجتمع عبر الأفاق المفتوحة لنشاطه الفكري، التي تطوى في ترامي أبعادها أحادية العقل المهني لحساب رؤية شمولية هي ما يسم هذه المرتبة العالية في

والاجتماعي مع سلطة معرفة تقف في توازن حاد أمام السلطتين السياسية والدينية، فتخلق حالة انقطاع نهائي مع الدين والدولة، ويتأطر ذلك في بساطة عيش يخرج بها المثال على نمط الحياة الاقطاعي مؤشرا ذروة عالية من التحكم في الدوافع تتسحب على الحاجة الجنسية فتخضعها لثقتين أشد، وعلى دواعي الشهرة والمجد فتضعفها، بينما تقوي ميول الغيرية والاشفاق على الناس ومقت الاستبداد والعدوان والثراء، وينفصل المثقف هنا عن الدين بحكم الضرورة اللازمة عن التعصق في التفكير والتمسك في المعرفة تلك الحقيقة التي رعاها رجال الدين قديما ولخصوها في مبدأ: من قنطق تزنطق. وإلحاده قطعي لا يقبل الارتداد، وهذا بالقياس الي حالتين: الإلحاد المزاجي، والإلحاد الإيديولوجي، والأول هو إلحاد الأدباء والفنانين، ويكون قابلا للانتكاس مع تغير مزاج صاحبه أما الثاني فهو الإلحاد الذي نشرته الإيديولوجيا الستالينية باستخدام وسائل التلقين والاعلام كمقابل لوسائل مماثلة من الايديولوجيا الدينية، حيث اختزلت طرائق التفكير المعقدة إلى التبشير، وقد كشفت تطورات العقديين الأخيرين عن فشل الايديولوجيا كأداة للتنوير وبدا الانتقال إلى الإلحاد والعودة منه إلى الدين كأنه تنقل عادي بين الأديان. (٣).

إن المثقف من هذه الفئة حين يقطع هذه الخطوة لا يعود إليها، لأنه قطعها بالعقل المفكر لا بالمزاج، وبالتفكير لا بالتلقين، ولا يعرف تاريخ الفكر تراجعاً خطيرة من الإلحاد إلى الإيمان، وإنما هناك حالات صمود إلى الإلحاد تتكرر في الوسط اللاهوتي.

والإلحاد المثقف، الذي أجد ما يسوغ لي

هو من الخيارات الكبرى للمثقف الصيني والإسلامي بالنظر لطبيعة السلطة الشرقية شديدة التمرکز/ولا أقول المستبدة كما يقال وإنما لأن الاستبداد موزع بين الشرق والغرب بالتساوي.

التعارض مع الدين يتسع باستماع الأفق الفكري ومن المحسوم أن الوصول إلى درجة معينة من التفلسف يضع المرء في مشكلة مع الإيمان، وكم تورط في الشك لا هوتين كيار قرأوا كتب الفلاسفة ليتسلحوا بها في الدفاع عن العقائد، ان اجتماع الفلسفة مع الدين في رأس واحد ينفي الدين لحساب الفلسفة وقلما يحدث العكس ولا يعتد العالم أو الأديب الذي قد يجنح إلى الإيمان بعد الشك أو المروق، فمثل هذه الحالات تحدث فقط في غياب المثقف الإيمان والمثقف لا يجتمعان.. يوجد شاعر مؤمن وروائي مؤمن وطبيب مؤمن، وقلبي مؤمن وفيزيواي مؤمن ولا يوجد مثقف مؤمن.

ولا يستقل المثقف عن الدين وحده بل عن كل إيديولوجيا فالعاقلة جوهريسيال والإيديولوجيا منظومة أفكار يقينية تتسم بالثبات، ولا يعني هذا النية الإيديولوجيات كحاجة ضارة، فهي في النهاية من أساسيات حركة التاريخ، وليس مهمة المثقف إعلان الحرب عليها وإنما الكفاح لتطويرها تبعاً لحركة الفكر بما يمنع من تبلد الوعي العام وركوده ويدورها، فإن هذه المهمة لا تؤدي على النحو المنشود دون الاستقلال عن الإيديولوجيا.

ذروة متعالية

تبرز في الحضارتين الإسلامية والصينية فئة من المثقفين تتركز فيها خصائص والزامات المثقفية على نحو مخصوص، يتكامل فيه شمول الرؤية مع مفردات الوعي الثقافي و

روحانية المثقف الكونى تتجه فى الغالب إلى تشدان مثال مفارق يتوازي مع التوفل فى حقائق الوجود الذى يصبح عند بلوغ هذا الأفق أكثر من مجرد حركة ذرات تجتمع وتفترق تضى المعرفة المتجاوزة على الوجود هيبة تقارن تروحه فى روح العاف. وقد يكون المثال فى صورة إله يتعرف عليه خارج الصورة المعروفة لإله الأديان، أو فى صورة مطلق كما فى العاوى الصينى، وفى الحالين يخضع التذاهن مع المثال لإلزامات العمق الفكرى الذى يمنع من الارتداد إلى الإيمان بقدر ما يحول دون الهبوط إلى حضيض المادية المبتذلة وربما ارتهن التوجه نحو المثال باستعصاء المأساة البشرية فى ذهن المثقف أو بالشعور بتعقد الصلة مع الواقع والإحساس بالفشل كثيرا ما يتطرق إلى هذا الوسط ولو أنه قلما يتحول إلى مصدر احباط يوقف صاحبه عن متابعة حركة الواقع. ولعل انضج غرار لهذه الحالة تجده فى المعرى، الذى وجه أشمل وأجراً نقداً للأديان قد يكون عرفه الفكر القديم وأنكر الخالق ببرهان فلسفى، ووجد عدالته ببراهين حسية، من دون أن يقطع أواصره بالسما، التى استمر يحاروها بالتأمل والصلاة الفردية ولعل السمسما بانساطها اللامتناهى وغموضها الميتافيزيقى قد تثلت له فى صورة صديق كونى يعرضه عن وشائجه المقطوعة مع بنى جنسه.

يناهز هذه الضرورة لدى الصينى -لاوتسه، تشاونغ تسه، ميتشيوس، شيابوينغ، موتسه.

وفى الإسلام: أبو يزيد البسطامى، الخلاج، ابن عربى، المعرى، الرازى .
أقائم الثقافة فى الحياة/الانتماء للناس وتجليات الوعى

تسميته وهو يرتقى إلى هذه الذروة «مشفق كونى» لا يرتد به إلى مادية مبتذلة هذا لأنه لا ينظر إلى الأشياء «بفلسفة الشارع» وتتأنج تطوره الفكرى محكومة بتعامله مع حقائق الوجود وخاضعة بالتالى لدرجة عالية من التجريد. المادية المبتذلة لازمة للحساد الإيديولوجى كمتقابل ميكانيكى للدين والمثالية التى يصفها المادى المبتذل بطريقة تجمع عمانوئيل كانط مع شيخ الأزهر. وبهذه الرؤية كونية المدى يخرج المثقف من دائرة الفكر اليومى إلى دائرة الفكر الفلسفى. ويتميز آخر: يتروحن بانتسمائه إلى فضاء العقل. والمثقف الكونى كما نراه فى الحضارتين الصينية والإسلامية يشتمل على بعد روحانى لا يتأكد فقط بالتعارض مع المادية المبتذلة وإنما أيضا مع الشخصية الدينية كما تتموذج فى رجال الدين. وقد لاحظ المصرى، فى فترة للأديان، أن رجال الدين أكثر انصياعا لمطالب الجسد، وهو حكم يشمل الأنبياء الذين لم يجد فيهم زاهدا غير المسيح، ولعله قارنهم بنفسه فتجلت له المسافات التى تقطع صوفية ملحد عن حسية رجال الدين والمقارنة تطرد: فقد كان فلاسفة الصين ازهد من رجال الدين البوذيين وكان الرشديين اللاتين أبسط عيشا من الإكليروس الكنسى الذى لاحقهم بتهمة المروق، ولم يخلف معظم فلاسفة الإسلام ثروات كالتى خلفها القضاة، أما المتصوفة فيتمثلن فيهم التدامج بين المروق الدينى والتجرد من علائق الجسد وقد اتهموا رجال الدين بـ«عبودية السروق» التى يعبر عنها مطلب «سعادة الدارين» أى الدنيا والآخرة. ويصرح المتصوفة أنهم لا يتشدون الجنة لأن ما يشغلهم هو الرؤية أى التمتع بالجمال الإلهى.

وظائفه البيولوجية والنفسية وهذا مطلب مشترك تسعى التربية لتبليته إلا أن تحققه النهائي محكوم بخطوط فعالية العقل، التي تكون الخصوصية فيها للمثقف دون الناس العاديين، وضمن هذه الخصوصية يقع التباين في المسالك والخيارات تبعاً للعلاقة المعقدة لعوامل الوسط ومكونات الذات الفردية مع الوعي المعرفي ولا يفسر التباين بمستوى المعرفة وإنما بطبيعة هذه العلاقة التي تحكم نضال المثقف ضد كينونته البشرية وهو نضال أبدي كما يؤكد المعري.

المعادل الاجتماعي للمعرفة يتقرر كمطلب تقليدي في المذنيات الأربع الكبرى: الضمنية، الإغريقية، الإسلامية، والغربية الحديثة، وتتصدر هذه الأربع صورة المذنيات المثقفة، وقد نضجت في العمل الفكري وطورت الثقافة المكتوبة إلى مستويات متقدمة في الكم والنوع وإليها ترجع أوسع المكتبات حجماً وأغناها ثقافة وتبوأ المثقف في هذه المذنيات مكانة عليا حظيت بالاعتراف من المجتمع والدولة، وحملته في الوقت نفسه مسؤولية خاصة به هي بدورها ضريبة الفكر أو ما يسميه المتصوفة «زكاة العقل».

أخذ المثقف هذا المدى مع التأوية في الصين، التي عرفت أقدم الفلسفات الباحثة عن الإنسان، ثم مع السوفسطائية فالرواقية في اليونان، بينما يشير المزج المبكر بين العلم والوعي الاجتماعي عند المسلمين إلى تصور جلي لمسؤولية (العلماء) وانفجار الاهتمام بالإنسان في عصر التنوير الأوروبي-الفرنسي الذي خرج عمالقة الفكر الإنساني من المثقفين الملتزمين بقضايا الحرية والعدالة.

تفاوتت أساليب المثقفين بين التعبير عن

تعبان مسالك المثقفين الاجتماعية والسياسية وتفاوتت بموازاتها فاعليتهم ومدى تأثيرهم في الواقع بحيث يتعدى استغراقها في قالب غط واحد، إن قامى الإنسان تحت تأثير جوهره البيولوجي ومحيطه الخارجي يجعله مسيراً أكثر مما هو مخير، ويستمر الإنسان هكذا إلى أن يبدأ باكتساب عوامل، وعلى اضافية تجعله أقل خضوعاً للمؤثرات وعندها ينشب الصراع بين الفرد وكيونته، والأداة الأقوى في هذا الصراع هي الوعي الثقافي الذي ينمو باكتساب المزيد من المعرفة. والمثقف- بالدائرة التي ترسمناها لحد الآن-، أقدر على خوض الصراع من أطراف أهل الثقافة الآخرين، يقول أطباء الجملة العصبية إن الحرف الذي يصيب الناس في الشيفوخة قلما يصيب المثقفين، وينبغي أن يكون المقصود هنا هو الرتبة التي عرفنا خصائصها للتو، أعني تلك التي تتشكل منها ظاهرة المثقفية إن العالم باختصاصه الأحادي يبقى ضيق الأفق محدود الوعي والأديب والفنان أكثر خضوعاً لعوامل تكوينه النفسي. بينما المثقف يملك الفكر كفعالية خالصة للعقل هي مايقود الوعي في معارج التطور كقوة مضادة للضرورة

وتتفاوت المثقفون أنفسهم في القدرة على إحداث التوازن بين البشري والمعرفي وتعديل الأخير على حساب الأول، ذلك لأن جوهر الإنسان البيولوجي وتكوينه النفسي لا يتغير من حيث الأساس، كما لا يتفاوت من فرد لآخر إلا في مفردات منه قد تكون ناشطة أو خامدة تبعاً للأفراد وإنما يتغير الوعي بارتقائه عبر التمثقف، وتتغير الإرادة لتكون أصلب ويصبح الفرد أقدر على تنظيم انفعالاته والتحكم في

ومكونات الذات الفردية وبين فعالية العقل ،وأى قاعدة لا تنكسر؟ وفى واقع الحال قد تبدو لنا فاعلية المثقف الاجتماعية واحدة من خياراتهم المتعارضة وغير المضبوطة فى رأس واحد، لقد نظر بعضهم لسياسات ضارة بحقوق الناس والطبقات المظلومة، كان أرسطو مثلاً يدعو تلميذه الاسكندر الى التمييز ضد «البرابرة» وهم جميع البشر عدا اليونان وقال فى سياساته إن اليونان هم سادة البرابرة بالطبع، ونظر إلى العبيد ك مخلوقات دنيا لأن العبد يكون عبداً بحكم الطبيعة كما سيقول أرنست رينان فيما بعد، وأرسطو أعظم عقل موسوعى فى العصور الغابرة كما وصفه كارل ماركس، وأرنست رينان أحد العقول الكبيرة التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وصدرت عن أبى العلاء المصرى أحكاماً جائرة بحق عبيد البصرة الذين ثاروا على العباسيين والمصري ناقد متفرد للمجتمعات والدول والأديان وأحد النوادر الذين خاضوا معامع الصراع الفكرى ضد العدوان والتسلط والنهب وضد الخرافة والتعمية وضد الاستعباد والخضوع. بينما أظهر أبيبقر، المؤسس الثانى للمادية الذرية، عناية بالإنسان ومشاعره الطبيعية دفعته إلى إنكار الدين بسبب ما فيه من عقائد عن جبروت الآلهة وقدرتها الخارقة التى تضع الإنسان تحت تهديدها المستمر بالانتقام، وهو أحد أقدم الملحدين فى تاريخ الفلسفة. وإليه أنسأنى وقد شوهته الأبيقورية بانتحالها اللئاذية كمذهب، وهو من دعاة السعادة الروحية، واللذة الأرقى عنده هى لذة الفكر وإنما أشفق على الإنسان من الرعب الدينى فأنكر الدين ليحرر الناس من أربابه ولم يكن غرضه جعل الناس بوهيميين. وكان هو

الالتزام بالكتابة أو تطويره إلى النضال المباشر، والخط العام هو الصراع الفكرى، الذى لا يمنع من النزول إلى ساحة العمل المطلبى فى الحياة اليومية للناس وثمة اتفاق على عدم إقامة علاقة مع الحاكم، إن تكن فهى لا تعدو علاقة حوار لا يترتب عليها ارتباط. وقد يخوض المثقف نضالاً سياسياً ضد السلطة لإسقاطها أو تغيير سياساتها من دون أن يتحول إلى سياسى أو قائد أو حاكم فهذه أمور تتنافر مع المثقفية كسلطان معرفى، وليس فى التاريخ إلا القليل من الأمثلة على مثقفين صاروا حكاماً. الاتجاه السائد هو مناوأة السلطة الظالمة حتى تسقط أو تستجيب لمطالب العدل، وقد يختار بعضهم معارضة السلطة العادلة لمنعها من الانحراف عن سياساتها ويحتاج خيار كهذا إلى وعى نقدى صارم لا يتوافر للسياسيين، ويقل عند الثوريين الذين اعتادوا على قمج قادتهم وحكامهم، ويتعرض المثقف بسببه إلى الحصار من الدول العادلة التى تتوقع منه الدعم وتحسب ضد نزغته النقدية تحت تأثير قناعة أيديولوجية تعتبر النقد من حقوق الشوار وحدهم وموضوع النقد الوحيدى هى الدول الجائرة التى ما إن تزول بعمل ثورى حتى يصبح النقد كلمة نافلة لأن الثوريين لا يخطئون. ولهذا السبب كثيراً ما يخفى المثقفون فى المجتمعات الثورية نتيجة عدم الاعتراف بدورهم.

وليس كل المثقفين من دعاة العدل. وعندما نأخذ العلاقة الجدلية بين الوعى الاجتماعى، وفعالية العقل العليا، المقارنة لظاهرة المثقفين الكبار يصعب علينا تفسير هذه المفارقة ما لم نكسر القاعدة بالاستناد إلى العلاقة الأخرى القائمة بين عوامل الوسط

من زهاد الفلاسفة.

ورسم الرواقيون للناس طرقا للخلاص بالحب العالمي الذي تزول به السلود التي أرادها أرسطر للبشر واتجهوا لمعافاة شخصية الفرد بالاستناد الى قيم صوفية تحرر الفرد من الخوف، والرجاء، والتذم، والرواقية من هذا الجانب هي من مصادر المسيحية الأولى التي تميزت عن الرواقية في الوقت نفسه بالترعة المشاعية المستمدة من قيم الشرق الأخلاقية.

وفي الصين، صدر عن حن إنساني عميق فلاسفة ثلاث مدارس كبرى: التاوية، الموهية وبعض الكونفوشيين، والتزم فلاسفة التاو الكبار بقطاعة السلطة وكانوا في عمومهم من الزهاد وأظهروا حماسا شديدا ضد ما يثين استقلالهم كان الفيلسوف التاوي تشوانغ تسه (الرابع ق.م) يقول بعدم ضرورة الدولة إذا لم يندس الناس جبهتهم ولزموا جانب ال تي أي فضائل التاو. وطبقه على نفسه فطرده. وقد أرسل الامبراطور ليأثو به إلى البلاط، بعد أن أخبرهم انه يريد التمتع بإرادته الحرة. فهو لم يندس جبلته ولزم جانب ال تي فما حاجته الى الدولة؟ والتاوية فلسفة معادية للدولة وكانت ترى أن كل إنسان قادر على مزاولة وضعه الطبيعي إذا انترك وشأنه. أما الموهية فدعت إلى «القلبية العالمية» وانكرت الحروب، وهو موقف تتماثل فيه مع التاوية وقلبيتها تنبع من قلب مؤسسها موتسه (الرابع ق.م) الذي أشفق على الناس من الحرب والبغضاء ومن شعائر كونفوشيوس المكلفة ما لا يطيقه الناس من نفقات وهم فقراء أصلا وجحد بالقضاء والقدر حتى يتحرر الناس من سيطرة القوى المجهولة على ألبابهم..

وللكونفوشي البارز مونغ تسه (متشيوس باللاتيني) نضال فكري طويل ضد الأباطرة دعا

فيه الى إشباع حاجات الناس المادية، ووضع لهذا الهدف مشروع والمربعات التسعة « كنظام للزراعة يضمن خلاص الفلاحين من الجوع مع توفير الموارد اللازمة للدولة وتعبر حواراته مع الأباطرة عن حساسية ضد الجوع البشري سيعبر عنها فيما بعد القطب الصوفي عبيد القادر الجيلي، الذي كان يقول: « تنميت لو أن الدنيا في يدي لأطعمها الجياع ». وكانت لفلاسفة الصين سلطة على الناس تنافس سلطة الأباطرة وشكل بعضهم وازعا اجتماعيا ضد الخطأ- كان الناس في بلدة شيياويونغ (الحادي عشر م) يحذرون بعضهم من المخالفات الأخلاقية لأن الحكيم يعلم بهم فيسزل عليهم.. وكان شيياويونغ يعيش في عزلة ويرفض عطايا الدولة والعمل فيها ويعلم عدم خوفه من الجيش!

كان الفقهاء والمتكلمون هم مثقفو الإسلام الأوائل، والتزموا طوال الخلافة الأموية وشرطا من العباسية بقطاعة الدولة، وقد أعدم جميع مؤسسي الفرق الكلامية من جانب الأمويين بسبب تورطهم في النشاط السياسي والعسكري ضدهم وهم مؤسسو الفكر الفلسفي في الإسلام والمهدون لظهور الفلسفة في القرن الثالث، وعلى يد مثقفي الإسلام الأوائل هؤلاء تطورت حركة مقاطعة الاشتغال في الدولة بالتكامل مع اللقاحية العربية التي ناوت الأمويين تحت شعار الجاهلية الكارهة للتلسلط.

كانت بدايات الشعر المثقف في الحقبة العباسية الأولى مع بشار بن برد، الذي كان ظهوره قفزة شعرية بالقياس الى شعر البساطة الأموي ويجمع بشار بين الزندقة والمعارضة رغم أنه مدح العباسيين على سنة الشعراء وأيد ثورة البصرة على المنصور وكانت في جوهرها

ثورة مثقفين ضمت المعتزلة الأوائل والفقهاء والأدباء وانضم إلى الكاملية وهي فرقة من غلاة الشيعة كفرت الصحابة لأخذهم الخلافة من علي وكفرت على لسكوته عنهم. وانتهت به مغامراته السياسية إلى القتل بأمر المهدي بعد أن هجاه بأبيات فاحشة ودعا إلى تغييره ثم انكسر خط بشار فلم يتواصل. وسجل الشعراء في المعارضة والمقاطعة باتس وهم ردفاً بدون منازع والأكثر قسماً لتبعية الثقافة للدولة. اضطلع الوليد بن يزيد أهالي قبرص وأجلى جموع غفيرة منهم إلى الشام، فقامت قيامه فيها القرن الأول وطالبوا بإعادتهم إلى ديارهم، ثم نظم القدريّة- المعتزلة الأوائل - ثورة على الوليد بقيادة ابن عمه الذي استصباؤه إليه، فقتلوا الخليفة وأخذوا الخلافة وأعادوا القبارصة إلى مآتمهم بعد بضعة أشهر من تشريدهم.

ونكل الوالي العباسي بتصاري لبنان فتصدى له الأوزاعي فقيه بيروت وتدد به في مذكرة مسهبة نظر إليها الفقهاء فيما بعد كوثيقة شرعية في حقوق أهل الذمة والأوزاعي نفسه كان من مؤدجى حملة الملاحقة الدموية ضد المتكلمين الأوائل وكان يبارك التنكيل بهم من الأمويين ويعكس هذا السلوك المزدوج موقفه كرجل قانون-فما يخص حقوق غير المسلمين المقررة في الشريعة، ووظيفته الدينية كلاهوتي-فما يخص مكافحة الهرطقة.

قال المعتزلي عيسى المذار إن من لا يس السلطان كافر لا يرث ولا يورث، والكافر والمسلم لا يتوارثان بحسب الشريعة، وكان عيسى يسمى راهب المعتزلة وكان المعتزلة قبل أن يورطهم المأمون علي شاكلة راهبهم يجمعون بين عبادة العقل ومقت السلطان ثم اختلت

معاييرهم وكان متأخروهم أقل عقلانية وأمتن علاقة بالحكام: عميدهم في القرن الخامس، وربما آخر كبارهم القاضي عبد الجبار خلف أكثر من مليون دينار نقداً وموسوعته في فكر المعتزلة (المغنى) تخلو من توهج العقلانية تبع القرنين الثالث والرابع وكأنها كتبت لتشهد على فكر يمشی نحو الانطفاء.

الأكل من عمل اليد مبدأ منصوص عليه في حديث نبوي يقول: «ما أكل المرء طعاماً أفضل من عمل يده» وكان نبي الله داود يأكل من عسمل يده» والشطر الأول من الحديث معقول بخلاف الثاني لأن «نبي الله داود» هو من عتاة الملوك وما كان ليأكل بيده ناهيك عن أن يأكل من عمل يده لكن محمداً لم تكن تعنيه تاريخية الحدث بقدر دلالاته. وهو قد اعتاد على صياغة تعاليمه بربطها بواحد من أصواء اليهمسلامية، وتطور مضمون الحديث إلى مبدأ أساسي يتعاطاه أهل الثقافة السائرون على خط مقاطعة الدولة وحرمة الأخذ منها وكان المتصوفة رواداً لهذا المبدأ ونقلوا فتوى عن أحمد بن حنبل تحرم على النساء الغزل في مشاعل السلطان ولا شك أنهم حملوها عليه ومن لواحقها حكاية عن رابعة العدوية أنها فقدت قلبها زماناً ولم تعرف السبب، ثم تذكرت أنها رقت فتقا في قميصها في ضوء مشاعل السلطان ففتقت القميص فعاد إليها قلبها، وفي مصادر الثقافة الإسلامية قائمة طويلة من الذين اختاروا العمل بأيديهم حتى يتجنبوا الأخذ من الدولة وهناك تعليم للفقيه المعارض سفيان الثوري يقول: «عليكم بالحرفة فإن أكثر من أتى أبواب السلاطين آتاه عن حاجة» وتضم القائمة فقهاء ومحدثين ومتكلمين ولغويين قميزوا برصيد

إذا فعله ويشاب عليه إذا تركه وكان سفيان الثوري يقول: لو كنت أصول دجاجة لحفت أن أكون جلادا على الجسر. وشاهد سفيان بن عيينه على باب الخليفة فقالوا: ما هذا مكانك؟ فقال: وهل رأيتم ذا عيال أفلح؟

ويتعمق خط مقاطعة السلطة عند المثقف المسلم فيتوغل في الخيال الشعبي الذي يروج بمشاعر العدا لل دولة منذ نشأت على جثة اللقاحية الجاهلية أرى أن زوجة أحد الصوفية كانت مولعة بالتفرج على مركب السلطان عند مروه أمام دراهم وقد نهاها عدة مرات فلم تنه فقال لها محذرا وكانت حاملا: أن ابنك هذا سيكون من أعوان السلطان.. وذهب الخيال الشبي بالحكاية إلى نهايتها فقد ولدت الزوجة ولدا صار فيما بعد من أعوان السلطان!

وأرسل الخليفة العباسي إلى القطب عبد القادر الجيلي خمسة أكياس مملوءة بالنقود فردها القطب. وزيادة في إدانة الخليفة أخذ كيسين بكل من يديه وعصرهما فتزا دما وقال لمبعوث الخليفة: قل له أما تستحي تأخذ دماء الناس وترسلها إلى؟

وأيد الجيلي «نهب» الأموال وتوزيعها على الناس. وهذه فكرة عيارية. ولم يوضح كيف يكون النهب. وإنما عقد مقارنة بين سلوك الملوك وفكرته فقال إن الملوك ينهبون ولا يهبون وأنت - يقصد الفرد العادي - يجب أن تنهب وتهب. وقد مرت بنا الإشارة إلى حساسيته ضد جوع الفقراء..

لقد تلقى المتصوفة تراث المقاطعة الذي صنعه فقهاء القرن الأول ثم تخلى عنه فقهاء القرون اللاحقة، واستمروا فيه مع استمرار

ثقافى، ومؤرخين وأقطاب متصوفة. أما الحرف التى اشتغلوا فيها فمن أهمها نسخ الكتب، وكانت صناعة الكتاب من أعمدة الإقتصاد الإسلامى فكان بمقدور المثقف أن ينسخ فى وقت فراغه ويبيع ما ينسخه فى سوق الوراقين، وهى من أوسع الأسواق فى أية مدينة كبيرة، وكان نسخ كتاب واحد من الحجم الكبير يكفى الأعزب منهم سنة كاملة وهذه الفرصة تكون على الأكثر من نصيب الذين رزقوا موهبة فى الخط ومن الحرف النظارة، وهى الحرفة التى كان يفضلها إيزاهيم بن ادهم وربما اشتغلوا فى الحصاد أو القاط أو الجنى حسب المواسم ويفتح بعضهم دكاكين صغيرة مثل سرى السقطى ببغداد ويحترف غيرهم تعليم الصبيان كما اشتغلوا فى التجارة والحداة واعتمد أفراد منهم على مبعونة ذبيهم وربما أوصلتهم بالوراثة مصادر عيش تغنيهم عن العمل كما كان حال المعرى الذى ورث دارا لسكناء وفقا يدر عليه ما بين عشرين إلى ثلاثين دينارا فى السنة وكان هذا المبلغ يكفى لمعيشته فى المعرفة (٤) ومن الحرف السفيف أى سف الخوص أو البردى لعمل السلال والحصران وما أشبه. وكانت هذه حرفة سلمان الفارسى أيام ولايته على المدائن. قالوا: كان يوزع راتبه ويعتاش من السفيف ومثل هذا الجنون لا يستبعد منه.

ولتعزيز الصمود ضد الحاجة كانوا يميلون الى عدم الزواج أو عدم الانجاب. المتصوفة اعتبروا الزواج «نزولا من أوج العزيمة الي حضيض الرخصة» باعتبار الطرف الأول-الأوج- امتحانا عسيرنا ناجحا للإرادة، أما الثانى-الحضيض- فمفقود فى الامتحان يدفع بالمتصوف الى القبول بالرخصة، والرخصة فى الشريعة فعل مباح لا يثاب عليه صاحبه

الخلاص من عقدة الحمد والذم. وعدم المبالاة بالناس فيما لا يمس حقوقهم. ومن الواضح أنه اعتبرها من لوازم الوصول إلى القطبانية : الخروج من قيد الخلق. إن التصوف القطباني هو إحدى الذرى التى تتأوج فيها سلطة المثقف مقابل : سلطة الدولة، سلطة المجتمع، وسلطة السماء.

على أن فعالية المتصوف لم تبرز على نطاق جماهيرى. فهو لم ينغمس فى نشاط سياسى عدا ماكان من الخلاج، ولا فى نشاط اجتماعى. وكانت همته فى ترقية شخصية الفرد حتى يخرج من قيود العبودية للغير. وهذه تتم فى إطار العلاقة مع المريدین. وخلافاً لحكماء الصين لم يكن الجمهور المسلم يفقه مايقوله المتصوف لا سيما التصوف الممزوج بالفلسفة. وكانت العلاقة الأمتن مع القاضى أو الفقيه الذى كان يوجه الجمهور نحو أغراضه الشخصية أو اللاهوتية فيمسى إلى وعيهم الاجتماعى، أو يرمى شؤونهم ويقودهم لمواجهة الاستبداد الرسمى : مما يتوقف على خصاله الفردية.. يحكى التنوخى فى مشوار المحاضرة أن متغلباً عسكرياً اجتاحت ولاية جرجان فعات فيها الجنود فساداً وأخذوا يتحرشون بالنساء فى الطرقات ويغتصبوهن. ففرج أهل الولاية إلى قاضيه. وذهب القاضى إلى القائد يعرض عليه المشكلة فرد عليه القائد : لم أكن أظنك بهذا العقل أيها الشيخ. معى ثلاثون ألفاً نسأؤهم فى خراسان إذا قامت أيورهم ماذا يفعلون؟ يرسلونها بسفاجات (٥) إلى حرمهم؟ لابد لهم أن يضعوها فيمن هاهنا. وخرج القاضى ليبلغ الناس بما قال القائد. فقالوا له : تأذن لنا فى قتالهم؟ قال نعم! ونظم

التصوف القطباني طيلة العصور الإسلامية. وتؤكد مثقفية الأقطاب فى أوضاع استثنائية تشمل : نفى السلطة السياسية، القطع مع المؤسسة الدينية، الخروج على المألوفات، تكسير العقائد، والتمرد على قاموس اللغة. إلا أنهم لم يساهموا فى التنظيم الفرى العامل لإسقاط الحكام واستلام السلطة منهم، فيما عدا الخلاج، الذى قتل على الزندقا فى الحقيقة بسبب تأمره على الدولة. وتصرفوا كأفراد. والمتصوفة أكثر فئات المثقفين المسلمين تعلقاً بالاستقلال وذهبوا فيه إلى مدى صاروا ينادون بالاستغناء ليس فقط عن الدولة وإنما عن الخالق! وعنده أعلن أبو يزيد البسطامى الخروج عن عبودية الله بإثبات التكافؤ بين الله والإنسان. ومع أنهم أقروا بخلق الجسد إلا أنهم أنكروا خلق الروح. قالوا : «إن الروح لم تقع تحت ذل كنه» أى أنه لم يخلق بناء على قوله كمن فيكون. بل هو خالق لنفسه لأن المخلوقية مرتبة أدنى تتصل بالعبودية، والصوفى لا يقر بذلك. وهكذا مثلباً يكون الذل فى خضوع الإنسان للدولة يكون كذلك فى خضوعه لله.. ومن تمام الاستقلال الخلاص من الطبيعية للجسد وللنفس : للجسد بالترفع عن الشهوات وللنفس بالترفع عن وساوس الشهرة. ويقتضى ذلك عدم الانصياع للتقاليد الاجتماعية واختراق المواضعات السائدة للسلوك : جاء رجل إلى أبو يزيد وقال له إنه يتعبد منذ ثلاثين سنة ولم يحصل له من الكشف ما يحصل لأبى يزيد. فعرض عليه أبو يزيد خطة توصله إلى ذلك وهى أن يمشى حافياً فى السوق، جاسر الرأس، سىء اللباس ويركب على سعة والصبيان يصفقون وراءه. فانسحب الرجل ويش من التصوف.. غرض أبى يزيد :

يحكم هؤلاء شعوباً تعيش فى حالة تحلل حضارى فهى ليست أرقى منهم بأى مقياس أردناه.

إن صوت المثقف الغربى يتعوج فى الضمير الجماعى الذى ترجع إليه صياغته فى الأصل. ومن خلال النخب العالية الوعى، والمشيعة بأنماط المعرفة الحديثة، وأصل الرأى العام حضوره فى منعطفات التطور السياسى ليمنع السياسيين من الفتك بالحضارة والحرب مع ذلك سجال. وكما قلت فالحدث السياسى لا يأتى بالتطابق مع الشقافى. ومن الملحوظ اليوم تبلس فعل المثقفين الغربيين بعد أن رحل برتراند رسل وجان بول سارتر، تاركين مكانهم شباغراً للذروة التى يتساوى عندها الفكر والموقف فى تجلياتهما الأسمى. ويبدو الغرب فى هذا الدور من تاريخه عاجزاً عن تخريج عمالقة من هذا الحجم

ولا شىء بدون استثناء!

أنا أكتب هذه الملاحظات فى ساعة يتملكنى فيها الإعجاب بالمسرحى البريطانى يانتر، الذى انحاز إلى السياسة من أدب اللامبالاة بعد أن صدمته مأساة تشيلى عام ١٩٧٣، ليلقى بنفسه فى ساحة الصراع ضد الولايات المتحدة بوصفها مصدر الشر والجريمة فى العالم المعاصر. ومن الصعب فى الواقع أن تغيب عن مسرح التاريخ الغربى حالات كهذه رغم العقم الظاهر، إذ ليس من الطبيعى لموروث ثقافى عمقه سبعة قرون أن يتوقف عن توليد ما يعادله بشكل ما، وفى موقع ما داخل سيرة حضارة ما تزال قادرة على الاستمرار.

الشعب صفوفه وتسليح بتوجيه القاضى ثم انقضوا ليلاً على المعسكر وذهبوا معظم من فيه وهرب المعسكرى مع قلوله... هذا ما لم يكن فى طوق المتصوف أن يفعله...

الثورة الفرنسية كانت كما تعلم من صنع مثورى الثامن عشر، مع أخذنا بالحساب أن الحدث السياسى لا يأتى بالتطابق مع الثقافى. ولا شك أن أولئك الأفضاء لو شهدوا وقائع الثورة لأثكروا الكثير منها. وهى تبقى على أى حال من نتائج أعمالهم. وقد فتحت الثورة الفرنسية أبواباً للفعل الثقافى لم تشهدها أوروبا من قبل. ومع تطور الفكر الأوروبى لاحقاً تعزّزت ظاهرة المثقفين وقاعليتها فى المجتمع. ويمكن القول أن أوروبا مدينة فى الكثير من نموها الإنسانى لمثقفىها من الفلاسفة والأدباء وعلماء الاجتماع والنفس. وإلى علماء الاجتماع بالذات يرجع الفضل فى معالجة الكثير من العلل الاجتماعية ومنها مشكلة السجون. وكانت فى أوروبا كما كانت فى الشرق مجازر ومقابر بشرية. وتوطدت شرعة حقوق الإنسان كما تمت دمقرطة النظام السياسى بفعل المثقفين. وكان من المتعذر أن يتحقق أى تطور فى هذه المضامير لو ترك الأمر للسياسيين.. إن دولة معاصرة تدبرها الرموز المعروفة فى الغرب ما كانت لتكون أفضل من دولة يقودها سلطان عشمانى لولا عمالقة الفكر الذين أرسوا للمجتمع قواعد يصعب على أى سلطان خرقها. أنا شخصياً لا أعتقد أن حاكماً مثل رونالد ريجان أو مارغريت تاتشر أفضل من أن واحد من حكام العالم العربى الحاليين أو السابقين لولا أنه يحكم مجتمعاً سبقه إلى إرسائه أجيال متعاقبة من مثقفى الغرب. بينما

٣- يسعى الاعلام الضد- ماركسى لتوظيف

العودة الى الدين في المعاصر الستالينية لاثبات فشل الفكر الماركسى. في حين أن ما حدث هناك لا يتعدى الانتقال من دوغما الدولة المبسطة في وسائل الاعلام السياسى الى دوغما الأديان المبشر بها في وسائل الاعلام الدينى. والذي انتقل ليس هو الفكر الماركسى بل الفرد العادى وعضو الحزب والسياسى.. ولا يغيب عنا ان الستالينية لم تسمح بظهور مفكر ماركسى فى دولها ومنظماتها حتى تعمل على تحولاته وتأخذ منه الدليل على فشل الماركسية أو نجاحها.

٤- كان هناك تفاوت كبير فى مستويات المعيشة بين المدن. يقول السرخى فى المبسوط، (من موسوعات الفقه الحنفى) ان من يملك عشرة آلاف دينار فى سرخس يعتبر غنيا ومن يملك خمسين ألف فى بغداد يعتبر متوسط الحال..

٥- سفاتج جمع سفتجة- بضم السين وفتح التاء- حوالات مالية تصرف فى بلد آخر على غرار صكوك المسافرين اليوم. وهو من مواد نظام الصيرفة الإسلامى.

١- ما أعنيه بالشعر المثقف هو الشعر+الفكر. فهو غير «الشعر» العلمى الذى كتبه فى العصر الحديث معروف الرصافى وجميل الزهاوى، مثلا، فهؤلاء فى أحسن أحوالهم كانوا مفكرين لاشعرا..

٢- أورد الوهرانى فى «المنامات» أبياتا لأحد معاصرة يفتخر فيها بنفسه ويضعها فوق العرب والعجم جميعا. ودعا الى محاكمته. وتبرع الوهرانى فوضع أسئلة قال انها ستوجه إلى الشاعر حول عدد من القضايا العلمية والعملية فى زمانه، وقال ان الشاعر سيعجز عن الاجابة عليهن. وعندئذ يسأل، ماذا تحسن إذن؟ فيجيب: أحسن شيئا من النحو والصرف والبلاغة. فيرد عليه الوهرانى: يا ابن عشرة آلاف قحبة من أجل هذا تقول (ويقرأ البيت الذى افتخر فيه). وجعل عقوبته أن يصفع بعد كل سؤال يعجز عن اجابته.. (الوهرانى يصدر من عقلية مثقفة كمقالية بشار بن برد تتعاضد مع البذاءة والمجون، وإنما ناقدة للمجتمع والدولة).

من مواد العدد القادم

- د. محمد أبو دومة- جمال عطا- قاسم مسعد عليوه- يمنى العيد- د. رمضان بسطويسى- كمال غبريال- مصطفى نصر- عماد أبو صالح- صلاح اللقمانى- كامل خير الله

قراءة التراث وتراث القراءة

(فى كتابات أحمد صادق سعد)

ندوة أشكاليات التكوير الاجتماعى - الفكریات الشعبية فى مصر (مركز البحوث العربية) مهناء للذكرى أحمد صادق سعد

القديمة والتمسك بالمفردات التراثية للتعبير عن المفاهيم العصرية والحقائق الحديثة. فتشيع فى الكتابات الاقتصادية التى تتبنى مقولة «الاقتصاد الاسلامى» مفردات مثل: الأعمار والخلافة والربا والركاز والزكاة والصدقة والبركة... الخ. ولعله من المفيد هنا أن نورد أساسيات النظام الاقتصادى الإسلامى كما يطرحها البعض لنتبين طبيعة الاستناد إلى التراث من خلال الاستناد إلى المفاهيم التراثية ومن خلال توظيف مفردات اللغة القديمة : "ويقوم هذا النظام على عدد من القواعد العامة تشمل ما يلى :

١- إن الحاكمية والعبودية لله وحده سبحانه وتعالى.

٢- إن المال مال الله ، ونحن مستخلفون فيه.

٣- إن شتى الشريعة الإسلامية يرتبطان ارتباطا عضويا وموضوعيا ببعضهما البعض (العبادات والمعاملات).

٤- إن معيار الحكم على الفرد وتصنيفه

من الضرورى فى البداية التفرقة بين نهجين فى التعامل مع التراث، النهج التقليدى ويتجثل فى «الاستناد» إلى التراث والاعتماد عليه بوصفه إطارا مرجعيا شاملا ، أما النهج الثانى فهو نهج القراءة القصصية الواعية بذاتها ويكونها قراءة محكومة بأطر معرفية محددة ، وليست «القراءة» بألف ولا م العهد أو "ألف ولا م الجنس. ومن الطبيعى أن يكون لكل نهج من النهجين مفهوم للتراث .

مغاير لمفهوم النهج الآخر. ولا مجال هنا للإطالة فى مفهوم النهج التقليدى للتراث ، وتكفى الإشارة الموجزة إلى إنه مفهوم يحصره فى «التراث الدينى» من جهة ، ويختصر التراث الدينى المتنوع والمتعدد الاتجاهات فى اتجاه واحد من جهة أخرى ، وعلى عكس القراءة القصصية الواعية التى يقدمها النهج الثانى يكتفى النهج التقليسى بتسديد الأفكار والمفاهيم التراثية بوصفها حقائق أزلية ثابتة خالدة ، ويبدو الاستناد إلى التراث - بالمعنى الضيق المطروح - واضحا فى استخدام اللغة

لكن القراءة الواعية للتراث تدرك ذاتها- بوصفها قراءة، وبذلك تحمى نفسها من الوقوع فى وهدة اللغة القديمة على أى مستوى من المستويات. إنها تدرك التراث بوصفه تعبيراً عن حقائق تاريخية، واستجابة لظروف اجتماعية موضوعية لم تعد قائمة، وإذا كانت بعض المفاهيم والقيم التراثية مازالت تتمتع ببعض مستويات الحضور فى ثقافة الجماعة وفى أقطاب سلوكها وممارساتها فذلك لأن الواقع الاجتماعى الاقتصادى الراهن يمثل امتداداً للواقع الذى أنتج التراث، إنه امتداد لا يماثل الماضى ولا يكرره، ولكنه ليس أيضاً منفصلاً عنه انفصلاً تاماً، إن حضور بعض مفاهيم التراث وبعض قيمه يمثل الاستمرارية، كما يمثل غياب البعض الآخر طبيعة الانفصال بين الحاضر والماضى وهكذا تتحدد علاقة الحاضر بالماضى من خلال جدلية الحضور والغياب، ويكون التراث الذى يستحضره الواقع ويستدعيه جزءاً عضواً من نسيج ثقافته، وفهم التراث بوصفه تعبيراً عن حقائق تاريخية، يفرض بالضرورة إلى إدراك تعدديته، ونفى أنه كل متجانس، ذلك إن الواقع التاريخى الذى أنتجه كان واقعاً زاخراً بقوى اجتماعية مختلفة، بل ومتناقضة، وبناءً على ذلك تختلف طبيعة التراث المستحضر فى الواقع الاجتماعى الراهن باختلاف القوى الاجتماعية المتفاعلة والمتصارعة فى هذا الواقع، والأهم من ذلك والأخطر أن القراءة الواعية للتراث لا تقف عند حدود التراث الدينى الإسلامى، بل تدرك التراث فى عمقه التاريخى، وفى تعدد مصادره وزواجه، كما تدركه فى تعدده واستمراريته.

٥- إن مهمة الإنسان على ظهر الأرض هى عبادة الخالق تبارك وتعالى بالمعنى الواسع، والذى يشمل المعاملات أيضاً. — إن غاية الوجود على ظهر الأرض هى «أعمارها» ويرتبط بذلك تدمير المال.

٧- إن حركة الحياة الاقتصادية الإسلامية تستند أساساً، بجانب الأخذ بالأسباب، على البركة، التى تعد بدورها نتيجة طبيعية لإقامة شرع الله.

٨- إن المسئولية محددة فى إطار هذا النظام تحديداً واضحاً. (١١)

وفى نظام اقتصادى يقوم على «البركة» قاعدة من قواعده الأصلية لا مجال للحدث عن «قراءة» للتراث بأى معنى من معانى القراءة ولو كانت القراءة التلونية المفروضة إنه الاستناد الذى يتجاهل حقائق العصر كما يتجاهل حقائق التراث، ويحول الخطاب الاقتصادى إلى صدى يردد مقولات الخطاب الدينى الإرهادية الوعظية. وحين يتحول الخطاب الاقتصادى إلى خطاب وعظى أخلاقى يمكن له ببساطة تقرير نظام اقتصادى استغلالي قسار لا يحمى الفقراء فيه سوى أخلاق الأغنياء، وضماناتهم، ويتخذ ذلك الخطاب كل أسلحته للدفاع عن الملكية الخاصة وترك الأسعار لآليات السوق وقانون العرض والطلب ولا نعدم من ينادى بتحريم التسعير فى أى مجال من مجالات التعامل، وترك إيجار العقارات والأرض الزراعية حرة مفتوحة لآليات الاقتصاد الحر، إنها الرأسمالية الاستغلالية الغليظة-والتي اختفت من معاقلها الأصلية لحساب التخبط والتوجيه والتدخل المباشر أحياناً- تقرر باسم الإسلام واستناداً إلى تراثه.

بنقد التراث وإن لم تقل هذا صراحة. غير أن إخضاع التراث للنقد وقرض ما كان منه مرتبطاً بالظروف الماضية عما يمكن أن يرتبط بالحاضر أمر ضروري أن يتم في وضوح وعلانية حتى يمكن إنتاج معرفة معينة للتراث تستطيع أن تعطي الشعب مفاهيم تتفق مع القضايا المعاصرة ولها طبيعة تساعد على تعبئة قواه لرد التحدي، أي أن يلعب دوره الكبير في التنمية. (٣)

إن المدخل الذي حدد لأحمد صادق سعد إطار قراءته الواعية للتراث مدخل ذو طبيعة مزدوجة وإذا كان الوعي بأهمية التراث ودوره في تشكيل الحاضر، ودور الحاضر في إعادة صياغة التراث، أمراً يعود إلي خطاب النهضة التنويري، فإن أحداث الثورة الإسلامية في إيران، ونجاح الفقهاء في حشد الجماهير للاستيلاء على السلطة وطردهم، قد جذبا مسألة التراث إلي مركز الصدارة في اهتمامات المثقف المسلم عموماً والعربي على وجه الخصوص، وقد كان لحداث اغتيال رئيس الجمهورية المصرية السابق على أيدي بعض العناصر من تنظيم الجهاد الإسلامي دور بارز في جعل التراث الإسلامي الشاغل الأول للمثقف المصري على وجه الخصوص. ومدخل أحمد صادق سعد لا يكاد ينفصل - في أحد وجهيه - عن ذلك الشاغل العام بشأن التراث، وإن كان في وجهه الآخر يمثل خصوصية الشاغل الاقتصادي العام، ولقضية التنمية خصوصاً، لدى أحمد صادق نفسه.

ينطلق أحمد صادق سعد من مقولة شائعة عند عديد من المفكرين فحواها أن الثقافة العربية عموماً، والمصرية على وجه الخصوص، تعاني من ازدواجية تقسمها إلي

إلي هذا النمط من القراءة الواعية تنتمي قراءة أحمد صادق سعد التي نحن بصدد الكشف عن بعض جوانبها في هذه الدراسة، وثمة احتراز قبل البدء في تحليل تلك القراءة: أن القراءة الواعية بذاتها بوصفها قراءة لا تتحرر تماماً من وهدة «الاستناد» الذرائعي النفعي إلي التراث، والاستناد يظل استناداً حتي في حالة أحياء الاتجاهات ذات الطابع التقدمي في التراث والفارق بين الاستناد في حالة النهج السلفي التقليدي وبينه في نهج القراءة الواعية هو إدراك الأخير لاستناده واعتراقه به وذلك تأسيساً على وعيه بتعددية التراث. أما الاستناد في الحالة الأولى فهو استناد مخادع لا أخلاقي من الوجهة العلمية المعرفية، إنه استناد أيديولوجي مضمر في حين أنه في الأخيرة معلن لا يخفي أيديولوجيته. لكن قراءة أحمد صادق سعد تتحرر إلي حد كبير، وإن لم يكن كاملاً، من آفة الاستناد الأيديولوجي، ويدعونا لتجاوز الموقف الانتفاعي وإنتاج وعي علمي بالتراث: وأما المدارس الديمقراطية والتقدمية - بما فيها الجزء الأكبر من الحركة الماركسية - في البلاد العربية، فيمكن أن يقال عن أغلبها أنها تقف من الفكر الإسلامي موقفاً انتفاعياً مباشراً على أسس سياسية، إذ تنتقي منه ما تعتبره «إيجابياً» وتترك ما تسميها «الجوانب السلبية» جانباً، مجزئة هذا الفكر تجزئة مخلة لا تتفق مع واقع أمره. (٢)

إذن، فمن الواضح أن الاتجاهات المتباينة لا تختلف فقط في معرفتها للتراث وإنما تختلف أيضاً في وعيها إياه، مادامت تنتقي منه ما يصلح حجة وسندا لموقفها، تاركة منه ما لا يتفق مع أغراضها، إنها في حقيقة الأمر تقوم

الأشكال ويومئ إلى الحل، ولأجل حالة الانتظار تلك إلا بالتوحيد بين التيارين ، وإذا كان الاحتلال والسيطرة الأجنبية قد أوجدا تضادا بين الثقافتين هو محور قضية التراث والتحديث كما تشار عادة لدينا (٧)، فإن المشكلة الرئيسية هنا تكمن فى التوحيد بين التيارين الفكرين العربيين الشرقى والغربى ورغم ما يبدو هنا من الصعوبة، فلا نعتقد أن الأمر مستحيل، بل هناك بشائر ظهرت له هنا وهناك فى جهود يبذلها كل من التيارين لفهم الآخر والتحاور معه واذ يريد المثقف العربى أن يظل على دمه الطليعى التحررى فيقوم به من خلال استكشافه الطريق العربى الخاص نحو التقدم، فلا مندوحة من أن يعمل على كسر الحاجز القائم بين التيارين متخلصا من القوالب الخلقية المسبقة. (٨)

وهكذا يتبين لنا أن المدخل الرئيسى للانشغال بالتراث عند أحمد صادق سعد وكثيرين غيره، هو مدخل البحث عن الهوية، والتماس الطريق العربى الخاص للتقدم والتنمية، لكن خطأ هذا المدخل يتمثل فى خطأ الافتراضات الأساسية التى ينبنى عليها، ومن الغريب أن تلك الافتراضات الخاطئة هى ذاتها الافتراضات التى ينبنى عليها مدخل من يتبنون شعار «الاسلام هو الحل» الافتراض الأساسى الخاطىء هو توهم التعارض بين «العلمانية» وبين الثقافة الشرقية عند صادق سعد، أو بينها وبين «الاسلام» عند السلفيين والافتراض الثانى خاطىء، وهو نتيجة للافتراض الأول على كل حال، ربط العلمانية وربط ميكانيكيا بالثقافة الغربية، الأمر الذى يعنى بدهاء أن الثقافة الشرقية ثقافة دينية ووحية بالضرورة. وهذا الافتراض الثانى لا

ثقافتين، أو بالأحرى الى تيارين: تيار شرقى هو: «الأوسع انتشارا بين أفراد الطبقات الشعبية فى غالبية أقطارنا وذو علاقة متصهرة مع الإسلام ديناً وفكراً، غير أننا نستطيع أن نرى العديد من سماته وجذوره عريقة فى المجهود الحضارية السابقة للفتح العربى بالمنطقة، مما يشهد عدم انقطاع الاستمرارية الفكرية التاريخية بها كما يؤكد ذلك أيضا الاختلاف المذهبى القائم إلى اليوم بين المسيحية الشرقية والغربية، وغيره من الأدلة (٤) والتيار الثانى هو التيار الغربى العلمانى وهو التيار الأكثر انتشارا بين فئات المثقفين: فالعلمانية هى الثقافة الأساسية للسلطة وأجهزتها القاهرة والتربوية والإعلامية (رغم الألوان الشرقية والاسلامية التى تحاول أن تصبغ بها بعض تصرفاتها أمام الجمهور) (٥) وليس الانتظار الثقافى وقفا على الثنائية الطبقية التى تقسم المجتمع إلى شعب وسلطة، ففى المجتمع المصرى يوجد انشطار ثقافى رأسى إلى جانب التقسيم الطبقي، ويوجد نفس الانشطار الرأسى فى كتلة المثقفين المصريين، بين الذين تنبوا بدرجات الثقافة الغربية والذين احتفظوا بالثقافة الشرقية أو عادوا إليها، وإن وجدت مجموعات من المثقفين الذين يمزجون بين الاثنين. ومن جهة أخرى فالتقاليد الشرقية والمعتقدات الإسلامية مازالت قوية راسخة الجذور فى الغالبية الساحقة من المثقفين، بمن فيهم الذين «تغربوا» وتعلموا» (٦)

وبصرف النظر عن اختلافنا -أو اتفاقنا- مع التوصيف السابق لوضعية الثقافة العربية المصرية، وانشطارها الى تيار غربى علمانى وآخر شرقى إسلامى، فإياه فى ذاته يطرح

إلى أن التقدم لا يلزم الحداثة بالضرورة كما أن التخلف لا يقتصر بالثقافة التقليدية دائما :ولا يتضمن ما نقول أن الجانب الثقافي في المحدث يقف دائما مع التنمية والتقدم وأن الجانب الثقافي في «التقليدي» بشكل الترسانة الفكرية للرجعية والاستعمار الجديد بصورة مستمرة. بل هناك من الأحداث والظواهر ما يبين أن العكس قد وقع ومازال ممكنا أن يقع. ففي العديد من البلاد المستعمرة كانت الثقافة الحديثة التي يحملها التعليم الأوربي للأهالي عاملا لمسح هويتهم المتمايزة، ففي حين كانت المدارس التقليدية وتلك التي يتم فيها حفظ الكتب المقدسة بؤرا للتحصين المعنوي ضد الغزو الثقافي (وتشكل بلدان شمال افريقيا مثالا بارزا لذلك)

وكانت سياسات شاه ايران السابق «التحديثية» في الاقتصاد والاجتماع والأخلاق سندا لاحتكارات النفط والسلاح الامبريالية، ففي حين أن الحركة الدينية الشعبية لعبت الدور الأكبر في الثورة التي هزمت غطرسة واشنطن (٩)

(٢)

لكن اذا كان خطاب صادق سعيد يتشابه -على صعيد البحث عن الهوية المستقلة- مع الخطاب السلفي، ومع خطاب بعض فصائل اليسار المحدث، فإنه يختلف عنهما، بل ويقوم بتصحيح منطلقاته الأساسية، على صعيد قضية «التنمية»، وهي القضية التي تمثل الزاوية الثانية من مدخله في مناقشة إشكالية التراث، وهذه الزاوية هي التي تجعل من قراءته للتراث قراءة واعية، كما أسلفنا القول، وتحدد هذه الزاوية بطرح تساؤل عن أسباب فشل مشروعات التنمية في العالم

يسمح ولا يستقيم إلا مع التسليم بصحة الاختزال الذي يقدمه الفكر الديني السلفي للعلمانية وذلك حين يحصرها في مقولة: «فصل الدين عن الدولة» لكن أخطر الفروض وأكثرها شيوعا خطأ في نفس الوقت، القول بأن العلمانية قد تأسست في واقعنا وثقافتنا المصرية أو العربية بحيث صارت تمثل تيارا يائس في قوته وانتشاره التيارات السلفية التقليدية والأخطر من ذلك التروهم الذي يزعم -كما سبقت الإشارة- أن السلطة تتبنى العلمانية وأن تزيت بأردية دينية من أجل إقناع الجماهير بتوجهاتها. والحقيقة أن هذا التوصيف للسلطة السياسية - في مصر خاصة- توصيف الخطاب الديني السلفي تواطئة لتكفيرها، فهو توصيف أيديولوجي بالدرجة الأولى.

وفي تقديرنا أن الذي جمع بين اليسار واليمين في المدخل السابق، وما يتأسس عليه من افتراضات، وجعل أولهما يخطب في جبل الثاني، ما أحدثته الثورة الإيرانية من دهشة لم يفق من آثارها كثير من المثقفين بعد. بدا للكثيرين آنذاك أن الاسلام يمكن أن يصبح أيديولوجية ثورية قادرة على تحريك الجماهير لإزالة نظام فاسد، فهم على أنه نظام علماني. من هنا وهم التعارض بين الاسلام والعلمانية، وبداية شيوع خطاب البحث عن الهوية، فوجدتها السلفيون في الاسلام «الاسلام» وحده، ووجدتها بعض فصائل اليسار في الجمع بين الطرفين، ويتضح صحة ما نذهب إليه هنا من أقوال صادق سعيد نفسه، حيث يتصور نظام الشاه نموذجا للتحديث الغربي في الاقتصاد والاجتماع والسياسة، ويتصور الثورة الدينية ثورة شعبية حقيقية، وينتهي من هذا

وطابعه العام اسلاميا ألا أنه ليس دينيا، فحسب ولا يجبه الاسلام كله، فمشمة عادات وتقاليد وجوانب من التكوين النفسى المصرى موروثه من عصور الفراعنة والأغريق والرومان، وبعضها متأثر بالقبطية دينا أو فكريا، وبعضها مكتسب من تجارب الأمة فى القرن الأخير خاصة، فيكون وافداتراثيا وطنيا أو قوميا اشتراكيا. (١٢)

ونلاحظ فى هذا التعريف الشامل كيف تتراجع ثنائية الأنا، والآخر، والوافد والموروث والغرب والشرق... الخ، لقد صار الفكر القومى والاشتراكى جزءا من تراثنا، ولم يعد مفاهيم مستوردة غريبة كما يقول الخطاب الدينى ومفهوم التراث الممتد فى التاريخ الى العمق الفرعونى، والمستمر فى الزمان حتى الاشتراكية والقومية، والجامع بين المدون والشفاهى، وبين المفصح عنه والمتضمن فى التقاليد الأعراف والسلوكيات، هذا المفهوم من شأنه أن يؤزل وهم ارتباط العلمانية بالغرب وهم التصاق الروحانية الدينية بالشرق:

فالواقع أنه ما من حضارة وجدت إلا واحتوت نظما للانتاج والتوزيع والاستهلاك الى جانب نظم التفكير والتدبير والتأمل والعبادة أو التسمامى الروحى، ولذلك فما من حضارة إلا وكان فى تيارها الفكرى وجه عقلاى قد يقل بروزه أو يزيد فى أوقات، ولكنه موجود ما دامت هناك فنون الزراعة والعمارة والحرب، وعلوم ولو بدائية فى ميادين الفلك والطب... الخ، الى جانب الفلسفة واللاهوت (...). فما من حضارة إلا وهى روحية مادية معا. ولكن الذى يمكن أن يقال أن الشكل الدينى أو الأخلاقى قد يكون أوسع أو أضيق فى هذه الحضارة أو تلك، وفى هذا العهد

العربى عمومًا، وفى مصر على وجه الخصوص، ومن البديهي أن يؤكد أحمد صادق سعد أن أى مشروع تنموى لا ينفصل عن خيار اجتماعى سياسى مسبق من طرف من يخطط للتنمية ومن طرف من ينفذونها على السواء. (١٠) وهذه العملية المركبة تتم فى واقع اجتماعى سياسى ثقافى يمثل التراث-بالمعنى الواسع الذى سنعرض له بعد قليل-جزءا من نسيجه الحى، فالتراث ليس مجرد بقية من بقايا الماضى، إذ له استمرار حى فى الحاضر. من هنا يكون له تأثيره-بالإيجاب أو بالسلب - على خطط التنمية.

إن التراث، لانه يعيش فى الأفراد والجماعات والشعوب، جزء من الحاضر (...). إن تنفيذ الخطة يتوقف على التوجيهات الفكرية للإطارات والقواعد التى يعمل أفرادها وفى خلفيتهم الذهنية آمال وطموحات، وإن لم يعبروا عنها بل وقد لا يدركونها هم أنفسهم، وقد شكل التراث قرائح هؤلاء جميعا وقلوبهم، فبات حافظا من الحوافز القوية لتصرفاتهم. (١١)

والتراث الذى يناقشه صادق سعد ليس التراث الدينى الإسلامى وحده، وهو المفهوم من مصطلح «التراث» فى الخطاب الدينى والخطاب اليسارى المرتد على السواء. التراث كما يفهمه أحمد صادق سعد:

عبارة عن مجموع الخبرات التاريخية التى اكتسبها المجتمع فى شتى نواحي الحياة والنشاط. وهناك تراث مكتوب وآخر غير مكتوب (شفهى أو بالأمر الواقع) ويقر الاسلام هذا التواجد المشترك عندما يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر.

وإذا كان الجزء الأكبر من التراث المصرى

المعنى الحقيقي للتنمية الشاملة- فمن الطبيعي أن يراعي المخطط-أو المخططون- طبيعة المجتمع ودرجة تطوره، و طبيعته ثقافته، ومستوى وعى الأفراد والجماعات الذين تستهدفهم الخطة، ولا تتحقق إلا من خلال اقتناعهم، وبعبارة أخرى يحتاج نجاح أى خطة تنموية إلي مشاركة الناس واقتناعهم بأن الخطة تستهدف تحقيق مصالحهم إنطلاقاً من مفهوم المشاركة هنا.

يصبح التراث إحدى القناطر التي بين المخطط التنموي وسائر الناس. فترى الاتجاهات التنموية المختلفة تستند إلي التراث من بين ما تستند إليه أو تزعم التمسك به حين تستدعي ما في المواطنين من شعور بالربط والوحدة، (القومية، الطائفية، الإنسانية أو الطبقية) اسكاناً للمعارضة وبحثاً عن أوسع ما يمكن من إجماع الموافقة على المشروع. (١٦)

ومعنى ذلك أن التراث يصبح طرفاً في الصراع الاجتماعي السياسي الذي يحدد للجماعات المختلفة في المجتمع الواحد الاختيار التنموي الأقرب إلى تحقيق مصالحها، والجماعة التي تستطيع اقناع الجماعات الأخرى بأهمية مشروعها وحيويته لتحقيق الأهداف الوطنية والقومية للمجتمع كله إنما تنجح في ذلك على قدر وعى طلائعها الفكرية بالتراث الحي، وعلى مدى قدرتها على إنتاج خطاب يحقق الاقتناع المؤدى إلي الإجماع، وغنى عن القول أن هذا الصراع بين الجماعات لطرح مشروعات التنمية لا يتحقق على وجهه الأكمل إلا في مناخ سياسي ديمقراطي حقيقي، يمتلك فيه كل جماعة منبرها الفكرى وتنظيمها السياسي، ومعنى ذلك أن فشل مشروعات التنمية في مصر يرجع إلى غياب المناخ

وإلى جانب التصحيح الذي يقوم به مفهوم التراث من مدخل «التنمية» على مستوى علاقة الأثنا بالآخر، والشرق بالغرب، فإن هذا المفهوم يقوم أيضاً بنفى الصورة الثابتة الساكنة للتراث، تلك الصورة التي تجعل علاقة الماضي بالحاضر علاقة تجاور لا علاقة تفاعل جدلية التراث من منظور التعريف التصحيحي السابق في حالة حركة متفاعلة مستمرة مع الواقع، الذي يضيف إليه ويحذف منه طبقاً لمتطلباته. وكما يكون التراث جزءاً عضوياً من نسيج الحاضر، يمارس الحاضر في التراث عمليات حذف وإضافة، وهو التفاعل الذي ينفى عن كليهما علاقة التجاور الامتاتيكية، لحساب جدلية متطورة دائماً :

فالتراث أمر متطور، إذ يحتوي على آثار التغيرات التي طرأت على المجتمع ومشاكله، نفى كل مرة، وعند كل عهد، كان يضاف إليه وي طرح منه. وكانت قاعدة إجماع المجتهدين في كل فترة حول قضية أو حكم معناه إمكانية التكيف بالواقع المتطور، وبالتالي إمكان إضافة الجديد وطرح بعض القديم جانباً (١٤)

إن التراث كل ذو خصوصية نسبية اجتماعية عامة -وليست دينية فقط- ومتطورة، والملاحظ أن الأجيال المتتالية تجد نفسها في ظروف اجتماعية مادية متغيرة فترة بعد فترة- وقد يكون التغير تقدمياً أو تخلفاً- في نفس الوقت الذي يعتاد الناس على أن يستفوا من التراث عناصر ومكونات فكرية متغيرة في معرفته والوعى به. (٥)

وهكذا لا تنفصل قضية التنمية عن إشكالية التراث، فما دامت التنمية تعني وضع المخطط لتحريك المجتمع إلى الأمام -وهذا هو

«حمالة أوجه» سوء على مستوي البنية أو على مستوى الدلالة:

إن الثقافة الوطنية ذاتها مزدوجة المفاهيم، ففيها إيجابيات التراث الثوري الشعبي في الكفاح ضد الطغمان الداخلي والسيطرة الأجنبية كما فيها سلبيات التواكلية والثقة المفرطة برجال يحملون أفكارا رجعيا، وهذا صحيح دون شك، ويمثل مشكلة لنا ندعى بأننا أصحاب حل بسيط لها (١٩)

وهكذا تتبدى الإشكالية - إشكالية التنمية والتراث - على درجة عالية من التعقيد والتوتر بين طرفيها، فلكي تنجح التنمية لا بد من المشاركة الجماهيرية في صنعها وتنفيذها ولكي يتحقق ذلك لا بد من انتاج خطاب يقنع الجماهير اعتمادا على معطيات التراث التي تمثل عنصرا تأسيسيا جوهريا في ثقافة الجماهير. لكن معطيات التراث لا تمثل تيارا واحدا، بل تقوم على ازدهار وتراجع تسمح للقوى المتنازعة باستخدامها لتحقيق مصالح متعارضة، الأمر الذي يعني أن تراث الجماهير - ثقافتها - يمكن أن تتوجه ضد مصالحها، وإذا كانت القوى الاستغلالية الرجعية تغدع الجماهير وتزيف وعيها استنادا إلى التيارات الرجعية في التراث والثقافة، فإن استناد قوى التقدم للتيارات العقلانية ذات التوجه التقدمي في التراث لا يحل المشكل بقدر ما يزيده تعقيدا إن الاستناد إلى التراث على أساس أيديولوجي يعني استخدامه استخداما نفعيا براجمائيا، ولأن التيارات والاتجاهات العقلانية - ذات التوجه التقدمي - في التراث والثقافة كانت غالبا تيارات هامشية إذا قورنت بنقيضها الرجعي الذي كانت له السيادة غالبا، فإن النتيجة - نتيجة الصراع

الديمقراطي الحقيقي، الذي يفسر بدوره عجز المخططين عن انتاج خطاب يقنع الجماهير بجدوى تلك الخطط، وهكذا فشلت محاولات تحديث المجتمع المصري، أو هزمت في نهاية الأمر:

وفي اعتقادنا أن مصيرها السلبى هذا عاد إلى توجيهها السياسى، إلى أنها لم تفعل ما يلزم لكي تقنع القاعدة العريضة من سكان مصر بأن التنمية تتم لمصلحتها لا لمصلحة الصفوة أو القلة. وهذا (الافتناع) عنصر ثالث يتبقى أن يضم إلى عنصرى التراث والتنمية حتى تتحقق العملية التنموية بصورة ايجابية، ويعني هذا ضرورة الاعتماد على التراث لتطويره وإيجاد تراث جديد تقدمي (١٧)

ولكن كيف توجه الجماعة المعنية «التراث» لا قناع الجماهير بمصادقية مشروعاتها التنموية. إن السؤال يضعنا مباشرة في قلب عمليات الاستناد والاستخدام التي يمكن أن تقوم بها الجماعات المختلفة للتراث، لتلك العمليات التي يساعد التراث ذاتها - بحكم ازدهار وتعدد تياراته - على تحقيقها. فعلى مستوى التراث الدينى الاسلامى - مثلا - نجد متعدد الأوجه ولذلك أمكن للتيارات والقوى الاجتماعية المتصارعة أن تستخدم هذا التعدد لتقوية مواقفها بالحجج الدينية (١٨) وبالمثل يمكن استخدام الثقافة الشعبية بمعناها الشامل في اتجاه التقدم والتنمية وفي اتجاه التخلف والنكوص على حد سواء. وبعبارة أخرى يمكن للإزدهار والازدواجية الكامنة في بنية الثقافة الشعبية أن تساعد القوى المتصارعة في الواقع الاجتماعى على صياغة مواقفها تأسيسا على هذا الجانب أو ذاك. إنها مثل التراث الدينى الاسلامى

وطنيا (قومية) وتبنت الفكر التراثي في تشكيله المعاصر. (٢١)

في مثل هذا الفهم العميق للعلاقة بين التنمية بمعناها الشامل وبين التراث بمعناه الشامل كذلك، لا يكون التراث مجرد أداة تدفع التنمية - أو تعوقها - بل يتفاعل مع التنمية فتعدهل وتعيد صياغته، وبعبارة أخرى يحدث تحقق التنمية في المجتمع والواقع تطورا، به يتطور التراث ذاته، من حيث هو جزء من تسيج الواقع، كما سلفت الإشارة.

إن جدلية العلاقة - المشار إليها آنفا - بين التراث والواقع تنعكس بتعقدها علي العلاقة بين التراث والتنمية بدءا من عملية التخطيط ذاتها:

وإذا يثار تساؤل عن مدى إمكان أن تكون هذه العلاقة مخططة تخطيطا عسريا، فينبغي أن نقبل أن في الخلفية اعترافا بالتأثير المتبادل بين الطرفين: الطرف الاجتماعي، والتراث الشائع، الأمر الذي يعني أن التنمية تتم بناء على خيار اجتماعي سياسي مسبق من طرف من يخطط لها من القادة ومن ينفذ عليهم هذا التخطيط (وقد يكون الخيار مختلفا عند هؤلاء من أولئك) ولكن هذا الخيار نفسه نتيجة تفاعل مركب من عناصر عديدة. ومنها تأثير التراث وطريقه معرفته ووعيه على الدائرة الاجتماعية المحددة، ومنها فهم هذه الدائرة لمصالحها واستعدادها وقدرتها على الدفاع عنها. الخ. إلى جانب الظروف المحيطة، وكما أن النتيجة التي تنجم عن التنمية (بمعناها الإيجابي والسلبي أيضا) تؤثر على هذه المصالح وعلى التشكيل الاجتماعي والسياسي لتلك

الأيديولوجي على مستوى توظيف التراث - ستكون حاسمة لصالح التيارات الغالبة، ولصالح القوى التي تستند إليها. من هذه الزاوية يبدو ما يطرحه صادق سعد لحل الأشكال قراءة واعية لكل من الواقع والتراث معا. إنه لا يقع فيما وقع فيه دعاة اليسار الاسلامي «من ضرورة تبنى الاتجاهات العقلانية في التراث وأحيائها من جديد، أو تجديدها، بأن يتبنى بشكل واضح ما يطلق عليه: انتاج وعي علمي بالتراث، يفرز منه ما هو تاريخي مرتبط بالواقع الذي أنتجه وبالظروف التي أفرزته، ويميز ما هو قابل للاستمرار، ويمكن تهيئه في الواقع الراهن، ومن اللافت للانتباه، أن عملية الوعي العلمي هذه، وما يتبعها من فرز وتقييم، لا تتم على مستوى الفكر النظري المعرفي التأملی، بل يتختم - فيما يؤكد صادق سعد - أن تتم وتحقق من: «خلال الاستخدام العملي في النضال اليومي الدؤوب» (٢٠٠).

إن التنمية بشمولها تقتضى عملية مزدوجة: منها إدراك التراث ووعيه بمعنى إخضاع التراث للنقد وفرز ما كان مرتبطا بالظروف الماضية عما يمكن أن يرتبط بالحاضر، وإذا كان التراث ليس إلا شيء في الحاضر، فهو جزء منه وليس كل الحاضر. والمطلوب هو انتاج معرفة معينة للتراث بحيث تستطيع هذه المعرفة أن تعطي الشعب مفاهيم عصرية ذات طبيعة وطنية (قومية) تساعده على التعينة لرد التحدي.

ولكن ثمة الناحية الأخرى من الازدواج، وهي أنه من المؤكد أن عملية التنمية لا يمكن أن تكون فعالة ناجحة، أي قادرة على تعينة الشعب لتنفيذها، إلا إذا اتخذ فكرها شكلا

الدوائر ،فهى تؤثر فى تغيير تأثير التراث نفسه عليها أيضا. (٢٢) (التأكيد لنا).

وأخيرا فالتراث ليس مجرد شكل خارجى لغوى لتقرير خطة التنمية ،باقناع الجماهير بأهميتها ،واستغلال ثقافته لجعله يتبناها ،ولو كان الأمر كذلك لعدنا من باب خلقى لمفهوم الاستخدام النفعى الذرائعى للتراث وللثقافة الشعبية إن الشكل الثقافى لا ينفك فى النهاية عن المضمون الذى يحمله ،كما لا ينفصل الجانب المادى فى الثقافة عن جانبها الفكرى لذلك يتحتم على أى خطة حقيقية للتنمية ألا تفصل فى توظيفها للتراث بين الشكل والمضمون من جهة ،وألا تفصل بين المادى والفكرى والذهنى من جهة أخرى ،وهى إذ تفعل ذلك فإنها فى الواقع لا تفعل أكثر من كونها تراعى الواقع بكل ما ينتظم فيه من عناصر ،منها الثقافة بجانبها المادى والذهنى على السواء:

إن التعبئة الجماهيرية من أجل التنمية لا بد أن تتم بأشكال ثقافية تفهمنها الجماهير ومعتادة عليها ،أى باستخدام الثقافة الوطنية الشعبية .ولكن علينا أنتنتبه ،إلى أن هذا لا يعنى استعمال هذه الثقافة كشكل فقط ،بل يترتب عليه- وبالضرورة- تبنى جوانب من مضمون هذه الثقافة .ذلك أنها تكونت كتراث طويل من الجهد الواسع والدؤوب فى الاحتكاك بالطبيعة والبشر خلال عمليات متكررة أقامت المجتمعات الموجودة الآن فى البلدان النامية. وفى هذا لا يمكن أن نفصل بين الثقافة المادية - أى على المستوى الحالى من التقنوية والمهارات اليدوية والذهنية- وبين الثقافة المعنوية بأشكالها اللغوية والفنية ،وبأنواع

المعتقدات والأساطير والتقاليد والعادات التى تعطى محصلتها الأمم والدول الحالية فى العالم الثالث (٢٣) وعلى أهمية التراث وحيويته بالنسبة للتنمية ،فليس هو العامل الوحيد الذى يضمن النجاح أو يسبب الفشل .ثمة عوامل شديدة التعقيد والتركيب ،والتراث واحد منها . هذا يفرض أنه يمكن أن يوجد عنصرا نقييا ثابتا فى عزلة عن العناصر الأخرى ،يؤكد صادق سعد هذه الحقيقة فى سياق تحليل تجربة التنمية فى الهند فى علاقتها بتراتها الحضارى:

إن الذى ساعد على التنمية أو اعاقها ليس التراث الحضارى فى حد ذاته (...)، بل محصلة مركبة من أكثر من عنصر: فعنصر عبارة عما هو مترسب الآن من التراث الفكرى وما هو منبثق من الماضى المادى والاجتماعى فى الهند، طبيعة ومجتمعها ، أى الأمور التى توصف أحيانا بالتخلف والتقليدى ،وعنصر آخر عبارة عن ناتج الصراع بين القوى المختلفة فى التكوينين القديم المتسقى والجديد المستحدث وبينهما أيضا ،وهناك أيضا عنصر ثالث يتشكل من القوى الخارجية من الهند (...) وتكفى الإشارة هنا الى الأعباء الدفاعية الشقيلة بعد الحربين مع الصين وباكستان ،وما يسببه سياق التسليح الدولى من استقطاع النسبة العالية من المبالغ المخصصة للاستثمارات التنموية. (٢٤)

(٣)

من منطلق التراث وعلاقته المركبة المعقدة بقضية التنمية ،يصبح درس المفاهيم الاقتصادية التراثية درسا علميا أمرا ضروريا ،بل حتميا لازم ،والدراسة على أهميتها فى ذاتها تستهدف ضمن ما تستهدفه التحقق من

المبدي سلامة المفاهيم الاقتصادية التراثية الأساسية التي تطرحها جماعات «الاقتصاد الاسلامي» سواء تلك المطروحة في الدوائر الأكاديمية، أو التي تطرحها الشركات المالية والمصارف والاتحادات ومسراكرز الاستثمار «الاسلامية» ذات الطبيعة القطرية أو العربية أو الدولية (٢٥) من هذه الزاوية تتوجه القراءة في «كتاب الحجاج» لأبي يوسف يعقوب بن ابراهيم الأنصاري، المتوفى عام ١٨٢هـ ٧٩٨م، وأحد مؤسسي المذهب الحنفي في الفقه الإسلامي، الى تحقيق هدف محدد، هو البحث عن المفاهيم الاقتصادية ويدرك صادق سعد-ببصيرة نافذة- أن المفاهيم التي يطرحها هذا الفقيه أو ذاك ربما تسمى مفاهيم اقتصادية إسلامية انتسابا إلى المفكر المسلم، وليس انتسابا إلى العقيدة ذاتها، ووصف المفكرين بصفة الاسلاميين ليس بدوره إلا وصفا لانتسابهم الحضاري والثقافي، ونقصد بالمفكرين الاسلاميين الباحثين والعلماء الذين تركوا أثارا قيصة ونسبوا أفكارهم الاقتصادية إلى الفقه الإسلامي ولا نسعى إلى معرفة ما إذا كانت هذه النسبة التي قالوا بها صحيحة أو خاطئة بدرجة أو درجات، فليست غايتنا في هذه الدراسات أن نصل من طرفنا إلى ما في الاسلام -كدين وعقيدة- من مبادئ أو معان اقتصادية، وإنما غرضنا ما كان في عقول هؤلاء العلماء من تصورات وتفسيرات للحوادث الاقتصادية أو لما يجب أن يحدث برأيهم في هذا المجال. (٢٦)

والبحث عن المفاهيم الاقتصادية الإسلامية بالمعنى السالف هو الذي يميز القراءة الواعية عن الاستناد الأيديولوجي الذي تمجده عند دعاة

الاقتصاد الاسلامي الذين لا يفرقون بين التصورات والمفاهيم ذات الطبيعة البشرية الاجتهادية-والمتطورة في الزمان والمكان- وبين الاسلام ذاته دينا وعقائد ونصوصا ثابتة لا تنطق وحدها وإنما يستنطقها العقل الإنساني لا يطرح دعاة الاقتصاد الاسلامي علينا مفاهيم وتصورات يؤمنون بتاريخيتها ونسبيتها وإنما يطرحون هذه المفاهيم والتصورات بوصفها «الاسلام» ذاته، وإلى جانب هذا الفارق الهام والحاسم في قراءة صادق سعد للتراث الفقهي، تتميز هذه القراءة بأنها تعرف ما تريد، أي أنها تمتلك أسئلتها الخاصة المنطلقة من اشكاليات الواقع ومن آفاق الحاضر، وبدون استهلاك الأسئلة التي تحدد آليات القراءة انطلاقا من الوعي بأهدافها، قد يتحول فعل القراءة إلى البحث عن لا شيء في غابة، ويصبح القارئ/الباحث مثل حاطب ليل لا يرى ماذا يحطب، تنطلق قراءة صادق سعد من فرضيات محددة تود القراءة أن تتحقق من صحتها أو عديمها ومعنى ذلك أن القراءة لا تفرض مفاهيمها على التراث بقدر ما تحاول التحقق، فهي قراءة تأويلية لا تلوينية أيديولوجية ويدرك صادق سعد بشكل واضح أن زمن القراءة مغاير لزمن النص المقروء، لا بالمعنى التاريخي فحسب، بل بالمعنى الاستعمولوجي الذي يتكشف من خلال التعبير عن المفاهيم الاقتصادية في إطار ثقافة دينية:

ترتدئ التعبيرات في هذه الحالة أودية الأوامر والنواهي الأخلاقية أو النصيحة حتى ينال المخاطب جزاءه في هذا العالم أو الآخر تكريما من السماء الراضية به. أما الحجج والأسباب التي تقدم تأسيسا للأقوال، فهي من

نوعين عادة:

نوع هو المنطق القانوني، أى تنفيذا للنواميس المقدسة

(وقد تكون الإلهية التى رتب مكانا لهذا الملك فى النسق الكونى عند خلقه)

والنوع الثانى هو المنطق الاسطورى الذى يعطى للأحداث قوة اقناع لكونها وقعت، بما

يترتب عليه وجوب اقتفاء آثار الأقدمين والتصرف طبقا للتجارب التى استخلصوها من

تصرفاتهم. (٢٧) والفرضيات التى تنطلق منها القراءة ثلاث أساسية، تنفرع من كل منها

بعض الفرضيات الثانوية: مضمون الفرضية الأولى أن المجتمعات الماضية التى عاش فيها

المفكرون الاسلاميون كانت -على الأغلب- مجتمعات سابقة للرأسمالية حتى

نهاية القرن الثامن عشر تقريبا أما الفرضية الثانية -وهى فى الحقيقة صورة خاصة من

الأولى، وتضاف إليها وتصحبها -فهى أن المجتمعات التى يظهر فيها المفكرون

الاسلاميون المعنيون، مجتمعات شرقية، تتميز عن المجتمعات الأوروبية السابقة للرأسمالية

بخصوصيات، ليست أقلها أن الوعاء الفكرى العام لأنشطتها هو الإسلام، لا كعقيدة دينية

فحسب (علاقة الإنسان بالرب) بل كفكرية عامة تصبغ بصيغتها أشكال التعبير والإدراك

لتلك الأنشطة، وتتعلق الفرضية الثالثة بموضوع القراءة -المفاهيم الاقتصادية- وهى تتكون من

جزئين: الأول أن الفكر يعكس الواقع المعاش بصورة عماسية وبالتالى فالمفاهيم التى

ستكشف عنها القراءة تعد قرينة أو مؤشرا لكيفية تشكيل هذا الواقع، ومنبها الى

مكوناته ومظاهرها، والجزء الثانى من تلك الفرضية أن الانعكاس فى العقل ليس مباشرا

ومستقيما (مثل انعكاس الصورة فى مرآة مسطحة) وإنما يجري عليه تأثير واختلاط

وتعديل -أو تحوير لصورة الواقع، وذلك لا لخصوصية المخ الحسية فحسب، بل وأيضا لأن

العقل يحمل نتائج التربية الاجتماعية والتراث السابق وشتى المؤثرات المصلحية والفكرية

الخ. وعليه فينبغى ألا نأخذ تلك المفاهيم -التي نبحث عنها- على أنها صورة طبق

الأصل لحقائق موضوعية موجودة حتما فى ميدان الاقتصاد، والمطلوب أن نعود

ونخضعها للفحص مرة أخرى (٢٨) والحقيقة أن الفرضية الأولى فقط هى

التي يصح عليها اسم الفرضية القابلة للاثبات أو للنفي، وهى الفرضية التى أثبتتها القراءة

(٢٩) أما الفرضيتان الثانية والثالثة فليستا فرضيات فى الواقع، فالثانية وصف لحقيقة

تاريخية لا تحتاج لإثبات فى حد ذاتها، وإن احتاج اكتشاف ملامحها ورصد مظاهرها

العينية إلى القراءة الفاحصة المتأمل -الواعية -التي تحققت فى الدراسة التى نحن بصدها؛

ومن المميزات البارزة بما يصفه أبو يوسف أن المنتجين والموارد «موقوفة» على الطبقة

الحاكمة، وهى مالكة بصفتها مشتركا، فليس هذا بنظام رقى ولا اقطاعى، وكسبذلك

التقسيمات الاثنية والعشائرية والدينية تلبس التقسيمات الاجتماعية والاقتصادية

والسياسية، وأخيرا، فالسلطات -بما فيها سلطة اقتصادية واسعة- مركزة فى أيدي القائد

الدينى «الإمام» أو الخليفة. (٣٠) والفرضية الثالثة -بجزئيتها- ليست فى

الحقيقة سوى قانون علمى جوهري. فى نظرية المعرفة وقد نجحت القراءة الى حد كبير فى

اكتشاف صورة الواقع كما انعكست -بشكل

المقضى، فحبيسه، فمات في الحبس، (٣٢) أما أبو يوسف فقد تولى القضاء لثلاثة من الخلفاء «المهدي، ثم الهادي، ثم هارون الرشيد» وكان في أيام الرشيد قاضى القضاة، وكان عند الرشيد حظيا مكينا». (٣٣) ومن المؤكد أن ارتباط أبي يوسف بالعمل عند الخلفاء جعله يتبنى أيديولوجية السلطة بكل ما تصر عليه من أحسنها إلى النصوص وإلى التقاليد، وبسبب هذا الارتباط اقترب فقه أبي يوسف من فقه «أهل الحديث» وتباعد عن فقه «أهل الرأي» وصار أبو يوسف أكثر اعتمادا على الأحاديث من أستاذة الذي كان أكثر اعتمادا على الرأي والاجتهاد والقياس (٣٤)

ولعل هذا الانتماء لأيديولوجية السلطة يمكن أن يفسر لنا كثيرا من المفاهيم التي يتضمنها الكتاب، بل لعله يستطيع أن يفسر غياب بعض المفاهيم - خاصة غياب مفاهيم «ندرة الموارد» و«السوق» و«الإثراء» - عن إطار أبي يوسف الفكري والتصورى، وقد لاحظ صادق سعد أن العمل الإنسانى «لا يظهر كمورد اقتصادى - بعد الماء والأرض إلا فى حالات خاصة: إذا سقى المراء أرضا مواتا بما جلبه إلى حيثما لم يكن موجود (بئر أو قناة حفرها أو بواسطة نقله فى أوان) (...) وبالأحرى فهو عمل فيه نوع من الاصطناع والابتداع، ويظهر التقدير الخاص لهذا النوع من الجهد بأن تخفف مثلا فئة الضريبة «الصدقة» على الأرض التى يعمل عليها مسلم فى هذه الحالة» (٣٥)

وإذا كان المؤلف يعجب من موقف أبي يوسف هذا، ويصفه بالازدواجية، على أساس أن الإنسان أيضا - مثل الماء والأرض - من خلق الله، فهو مورد اقتصادى أيضا من نفس

مباشر حيننا وغير مباشر فى أكثر الأحيان - فى «كتاب الخراج» لكن الأهم من ذلك أنها لم تحت فى اكتشاف الظلال الأيديولوجية التى لونت الواقع من خلال المفاهيم والتصورات الاقتصادية التى يطررها أبو يوسف :

وتسلم منذ البداية بأن أبا يوسف منتهم إلى المدرسة الفلسفية المثالية. إلا أن هذه المثالية عينها ذات دلالة من الزاوية التى نتحدث عنها، إذ ترتبط بالذور الغالب شكلا للعوامل غير الاقتصادية فى آليات الاقتصاد. فالتصعيد المثالى لبعض العناصر الطبيعية (مثلا الماء والأرض) أو لبعض العوامل المجهولة (تجديد السعر) ينتسب هنا - وإن كان جزئيا - إلى حدود المعرفة العلمية المتوفرة وقتذاك والدرجة الأولية لسيطرة الإنسان على وقوى الطبيعة. كما نجد تلك المثالية تجسيدا - من بعض النواحي - لانتصارات المسلمين العرب وازدهار الحكم العباسى فى زمن الكاتب. (٣٦)

لكن من أهم الأبعاد التى أغفلها التحليل، بسبب غيابها من أفق القراءة وتأثير أيديولوجية أبي يوسف نفسه، علاوة على الأيديولوجية المثالية العامة التى يشاركه فيها غيره من مفكرى الاسلام، لقد كان الفقهاء - وعلى رأسهم أبو حنيفة - أستاذ أبي يوسف - ينفرون نفورا شديدا من العمل فى مؤسسات الخلفاء والسلطين. وقد روى عن أبي حنيفة بالذات: «أنه أريد على القضاء مرتين، أحدهما فى العهد الأموى، وأراد ابن هبيرة - عامل مروان بن محمد آخر بنى أمية على العراق - فأبى، فضربه بالسوط، وفى رواية أنه أراد له ليكون على بيت المال فأبى، فضربه، والأخرى فى العهد العباسى: أشخصه أبو جعفر من الكوفة إلى بغداد، ثم أراد على

غيابها ، وأول هذه المفاهيم الغائبة مفهوم « ندرة الموارد » وقد أدرك صادق سعد بشكل حدسي البعد الأيديولوجي لغييبته ، ولكنه مر عليه مروراً سريعاً ليرده إلى النسق الفكري المثالي العام :

ولعل الأمر مرتبط برأي الحكام في هذه الفترة بوفرة الثروات التي في متناول اليد وأن مصدرها الأساسي - الماء - لا ينضب معين في ما أما بين النهرين . ولكننا نعتقد أن السبب الأساسي يكمن في إيمان الكاتب أصلاً بوفرة الموارد - لا بندرتها - ما دامت من خلق السماء . (٣٨)

إن الإحساس بوفرة الموارد ، وإستقداً الإحساس بندرتها ، يرتد إلى الارتباط بالطبقة التي تملك كل الموارد ، والتي تصب في خزائنها المكوس والعشور والخراج والجزية والصدقات ، وفي الأقوال التي تروى عن أبي يوسف ما يكشف عن إحساسه الطاغى بالمال ، ذلك أنه نشأ فقيراً وكان شيخه هو الذي يتولى أمر حياته ، لكنه حين واتته الفرصة لم يتردد في انتهازها ، ومن أقواله في هذا الشأن : رؤوس النعم ثلاثة . أولها نعمة الإسلام التي لا تتم نعمة إلا بها ، ونعمة العافية التي لا تطيب نعمة إلا بها ، ونعمة الفنى التي لا يتم العيش إلا بها . (٣٩)

ومن الطبيعي . من منظور أيديولوجية السلطة أيضاً أن لا يكون لمفهوم « التطور » وجود ، ناهيك بالتطور الاقتصادي . إن هاجس السلطة - أى سلطة - الاستقرار والثبات ، فكل تغير إنما يحمل جرثومة الشر والقلق والفتنة . وفي ظل مفاهيم تعتبر الماضى مبرر مشروعيتها ، ومن ثم مبرر مشروعيتها الحاضر ، يصبح التفكير في المستقبل

المنطلق المثالى ، إذا كان صادق سعد يعجب لذلك فلأنه لم ينتبه للأيديولوجية الخاصة للسلطة في مسألة الفعل الإنسانى وهي قضية لا هوتية ذات مغزى اجتماعى - إذا قورنت بالقدرة الإلهية ، وإذا كانت بعض القوى الفكرية ذات النزوع الاجتماعى التقدمى مثل المعتزلة دافعت عن القدرة الإنسانية ، واعتبرت حرية الإنسان في اختيار الفعل مقدمة ضرورة لتأكيد استحقاق الإنسان للشواب أو للعقاب ، وضرورية من ثم لتأسيس « العدل الإلهى » إذا كان الأمر كذلك فإن قوى أخرى ساندت السلطة السياسية الاستغلاية القاهرة تهنّت مقولة « الجبر » ، بكل ما يترتب عليها من سلب حرية الإنسان واستغلال لعمله ، ولأن هذه المقولة تبرر الظلم وتعتبره قدراً الهيا ، فقد كان من الطبيعى أن تتبناها السلطة وتذافع عن معتنقينا ، وهذا العنصر في أيديولوجية السلطة يفسر هذا الدور الهامشى للجهد الإنسانى في نسق أبى يوسف للاقتصادى ، بل إنه يفسر أيضاً تمسك أبى يوسف من مسائل « الرخص » و « الفلاء » و « التسعير » ورده كل ذلك إلى الإرادة الإلهية . (٣٦) وهو موقف يناقض موقف المعتزلة الذين ردوها إلى قانون « العرض والطلب » وإن كانوا فرقا بين أن يكون الله هو السبب في ندرة السلعة المؤدى إلى ارتفاع سعرها ، كما هو الحال في الآفات التي تلحق الزرع نتيجة لظواهر طبيعية وبين أن يكون السبب في ارتفاع الأسعار جشع التجار الذين يلجأون لإخفاء السلع التي لا يفسدها التخزين (٣٧)

ويمكن لأيديولوجية السلطة - التي تنهاها أبو يوسف دون شك - أن تفسر بالمثل غياب بعض المفاهيم ، التي أدركت قراءة صادق سعد

والتقلي، والقراءة التي ناقشناها قراءة رائدة واعية تدعو الى مزيد من القراءات لاكتشاف المفاهيم الاقتصادية في تراثنا على أساس علمي حقيقى، يسحب البساط من تحت أقدام العاشين بالتراث والمتاجرين به على السواء.

هوامش وتعليقات

(١) عبد الحميد الغزالى: حول جوهر النظام الاقتصادى الاسلامى، ضمن كتاب: «الدين والاقتصاد»، تحرير: مراد وهبة، سينا للنشر القاهرة، ١٩٩٠، ص ٤١.

(٢) دراسات في المفاهيم الاقتصادية لدى المفكرين الاسلاميين، «كتاب الخراج» لأبى يوسف دار الفارابى (بيروت)، دار الثقافة الجديدة (القاهرة)، ١٩٨٨، المقدمة، ص ٨.

(٣) بين التنمية والتراث، ضمن كتاب: الدين والاقتصاد، سبق ذكره، ص ١٢٢. وانظر للمؤلف أيضا: دراسات في الثقافة المعاصرة، دار الفارابى، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٨٦.

(٤) دراسات في الثقافة العضوية، ص ١٥.

(٥) السابق، ص ٣٨.

(٦) السابق، ص ٣٨-٣٩.

(٧) السابق، ص ٣٨.

(٨) السابق، ص ٢٩.

(٩) السابق، ص ٩٧.

(١٠) السابق، ص ٨٠.

(١١) بين التنمية والتراث، ص ١١٣.

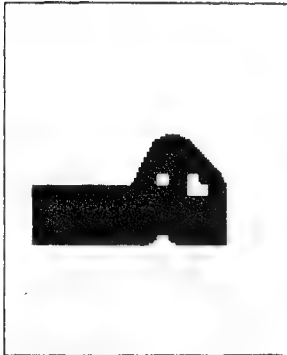
(١٢) السابق، ص ١١٨.

(١٣) دراسات في الثقافة العضوية، ص ٧٥.

(١٤) بين التنمية والتراث، ص ١١٩.

ضربا من التنجيم فى المجهول. أن الخليفة هو محور الحاضر، والماضى سنده يستمد منه دائما الحماية والأمان، فأى تغيير - أو تطور - لا يعنى الا هدم ما للنسق واخلالا بالنظام. (٤٠) وهكذا يكون من الطبيعى أيضا أن يكون الخليفة هو الذى يلعب الدور الاقتصادى الموحد - بكسر الحاء - عن طريق استخراج الاتاوت - وهو عامل تشغيل علاقات الانتاج - صرف الأعطيات والرواتب، وهي عملية تقع فى مجال توزيع الفائض وتؤثر على المبادلات. وبالإضافة فهناك مهام اقتصادية للسلطة فى مجال الطرق والرى. (٤١) وعلى ذلك يختلف دور «السوق» - رغم وجوده فى واقع الحياة الاقتصادية آنذاك - الذى يعنى اختفاء القوانين إن السلطة - ممثلة فى رمز الخليفة - هى القانون، وهى المعبر عن الإرادة الإلهية وهى - فى النهاية - كل شىء. إن قراءة صادق سعد لكتاب الخراج - على أهميتها وخطورتها، بل وريادتها - كانت تستطيع تفسير كثير مما أدركته ولم تجد له تفسيراً من داخل الكتاب، لو أدخلت أيديولوجية الكاتب فى حيز القراءة. لكن ذلك لا يقلل بآى حال من حيوية الإنجاز الذى حققته تلك القراءة ولعلها تفتح الباب لمزيد من القراءات المستوعبة لتراثنا الاقتصادى بشرط عدم الفصل بين مجال الفكر الاقتصادى ومجالات الفكر الأخرى، فالتراث كل موحد يفسر بعضه بعضا، خاصة إذا كنا نعى التراث الإسلامى العربى، إن قراءة كتاب مثل «كتاب الخراج» - مثلاً - لا بد أن تقرأ فى سياق علم «الفقه»، وهذا العلم بدوره لا يفهم حق الفهم إلا فى علاقاته المتشابكة مع علوم الثقافة الإسلامية كإفاحة، سواء منها العقلى

- (١٥) دراسات في الثقافة العضوية، ص ٧٩-٨٠.
- (١٦) بين التنمية والتراث، ص ١١٦.
- (١٧) السابق، ص ١٢٤-١٢٥.
- (١٨) السابق، ص ١١٩.
- (١٩) دراسات في الثقافة العضوية، ص ١٠٦.
- (٢٠) السابق، نفس الصفحة.
- (٢١) السابق، ص ٨٦.
- (٢٢) السابق، ص ٨٠.
- (٢٣) السابق، ص ١٠٥.
- (٢٤) السابق، ص ٧٣-٧٤.
- (٢٥) انظر: دراسات في المفاهيم الاقتصادية، سبق ذكره، المقدمة، ص ٩.
- (٢٦) السابق، ص ١٥.
- (٢٧) السابق، ص ١٩.
- (٢٨) السابق، ص ١٦-٢١، بتصرف.
- (٢٩) السابق، ص ٨٢-٨٣.
- (٣٠) السابق، ص ٨٣.
- (٣١) السابق، ص ٨٣.
- (٣٢) أحمد أمين: ضحى الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط ٩، ١٩٧٩م، الجزء الثاني ص ١٨٣. وقد لاحظ أحمد صادق سعد نفور المثقف الملتزم عموماً من الانخراط في العمل الرسمي العام، ورد هذا النفور الى تأثير تراثى ذى طابع أخلاقى:
- يبدو لنا أن المثقفين المصريين الكثيرين ينفرون من الفعل المنظم الجماعى الاجتماعى والسياسى، وإن كان هذا الفعل عبارة عن التطبيق العملى للأفكار التى يحملونها أو يتمسكون بها. وفى هذا فإنهم يسيرون على خط تراثى طويل فى بعض اتجاهات الفكر الإسلامى والمصرى الشعبى حيث ينظر الى النشاط فى تلك الميادين باعتباره منطوقاً على حتمية الخروج على مبادئ الأخلاق. (دراسات فى الشكافة العضوية، ص ٣٣-٣٤).
- (٣٣) أحمد أمين: ضحى الاسلام، الجزء
- الثانى، ص ١٩٨.
- (٣٤) السابق، ص ١٩٩-٢٠٠.
- (٣٥) دراسة فى المفاهيم الاقتصادية: ص ٣٨، وانظر: ص ٤٠-٤١.
- (٣٦) السابق، ص ٧٦-٧٧.
- (٣٧) انظر: حسن حنفى: من العقيدة الى الثورة، دار التنوير، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م، الجزء الثالث، ص ٣٣٣-٣٣٤.
- (٣٨) دراسات فى المفاهيم الاقتصادية، ص ٤٠.
- (٣٩) أحمد أمين: ضحى الاسلام، الجزء الثانى، ص ١٩٩.
- (٤٠) دراسات فى المفاهيم الاقتصادية، ص ٤١-٤٢.
- (٤١) السابق، ص ٤٨.



الشعر والايديولوجيا:

خواطر فى فكر الشكل

البحث الذى قدم لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم - الاسماعيلية - سبتمبر ١٩٩٧

واللفوي، وربما تعتمد البعض إقصاء المضمون». (١)
وهكذا تتباين النظرتان، نظرة الحداثة ونظرة
خصوصها. على أن قدرا من التأمل فى هذه النتيجة
الخطرة التى توصل إليها الرأى السابق، - بما تنطوى
عليه من ابتزاز - سيضى لنا بعضا من جوانب
القضية التى سوف أوجه إليها سطوري القادمة
:العلاقة بين شعر الحداثة والموقف الفكرى.

إن الاختفاء وراء الرمز، فى الفن، ليس عملا
من أعمال الجين الفكرى، بل هو المهمة الأولى
للفنان، على المستوى الجمالى لكى يكون ما يصنعه
قنا من الأصل والمبتدأ. وبدون هذا «الاختفاء» وراء
الرمز، لن تكون هناك ضرورة للعمل الفنى، من
الأساس، لأن ما ينتجه الفنان - حيثئذ - سيكون
خطابا سياسيا أو فكريا أو أخلاقيا، لا عملا فنيا.

ولقد كان من سوء حظ شعر الحداثة أن ينتشر
هذا التحليل «البوليسى» للفن، أخذنا المسألة
الجمالية إلى أرض أخرى، هى أرض الأخلاق
الاجتماعية والسياسية لشخص الشاعر.

ومن عجب، أنه حتى على هذه الأرض (أرض

هل فى شعر الحداثة موقف فكرى؟

سأجيب، مباشرة، بأن كل شعر ينطوى على
موقف فكرى، وأن شعر الحداثة المصرية هو واحد
من أكثر الظواهر الفنية ارتباطا بواقعه الاجتماعى
والسياسى والإنسانى، على غير ما يتصور
الكثيرون.

والحاصل أن اعتماد شعر الحداثة على الرمز
، وإبتعاده عن الخطابة التقريرية، واهتمامه بتقديم
موقفه الفكرى فى تشكيل فنى متنوع
مبتعد، جعل الكثيرين يرون أن هذا الشعر خال
من الموقف الفكرى، متعمال عن أية صلة تربطه
بالحياة أو الواقع الذى يصدر فيه ومنه وإليه .

ولقد راج بين بعض المشتغلين بالشعر - من قراء
ونقاد وشعراء - هذا الانقياد الى حد أن رأى أنصاره
فى قصيدة الحداثة «قصيدة معملية جبانة تتخفى
وراء الرمز، هربا من أداء دورها النضالى فى مجتمع
لا يزال يكافح الظلم الاجتماعى والتخلف
والتبعية»، ونتيجة لذلك فقد «انفلت الفكر من
القصيدة بينما امتلأت بالزخم الجمالى الموسيقى

ذلك أن هذه «المواجهة» تفترض وجوداً للفكر -فى الفن- خارج زخمه الجمالى والموسيقى واللغوى، وهو افتراض غير صحيح، لأن أى فكر، فى القصيدة، لا يوجد إلا فيها، أى فى تشكيلها «الجمالى والموسيقى واللغوى».

وهل يمكن أن ينقلت «الفكر» من القصيدة إذا امتلأت بالزخم الموسيقى واللغوى؟ والأصح، عندى أن القصيدة إذا امتلأت بالزخم الجمالى والموسيقى واللغوى تكون قد امتلأت بالفكر. أو ليس هذا الزخم الجمالى والموسيقى واللغوى هو نفسه أفكارا ومواقف حتى لو كانت القصيدة -فى مستواها الظاهر المنطوق- خالية من موقف فكرى واضح بقوله الألفاظ فى دلالتها الأولية؟

إن هذا الزخم (الجمالى والموسيقى واللغوى) نفسه ايدىولوجيا، وهذا ما أشار اليه لوكاتش بوضوح، مؤكداً «أن الأشكال نفسها هي الحوامل الفعلية للايدىولوجيا فى الفن، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبى، فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبى إلا من حيث كونه عملاً أدبياً على وجه التحديد، وليس بوصفه نوعاً ارتقى من التوثيق الاجتماعى» (٢).

وتفصيل ذلك، هنا، هو أن ذلك الزخم الجمالى ليس سوى الأنساق الفنية التى يحاول بها الشاعر المجدد الانقطاع عن الأنساق الجمالية القديمة، وتقديم نسق جمالى جديد يتواءم مع عصره ولحظته التاريخية والاجتماعية والشعرية. وهذا يعنى أن ذلك الزخم الجمالى هو موقف فكرى.

كما أن الزخم اللغوى ليس سوى تجسيد لعلاقة وثيقة بتراثنا ومناطق الدلال والغنى المكتنزة فيه من ناحية، وتجسيد لنزوع عميق إلى تجديد هذه اللغة وإثراء اشعاعها الدلالى من ناحية ثانية. وهذا كله موقف فكرى.

الأخلاق الاجتماعية والسياسية للأشخاص، فإن أصحاب هذا التحليل البوليسى، لا يملكون من رصيد الأخلاق السياسية والمواقف الفكرية ما يعطيهم الحق فى الزائدة على مواقف وانتصارات اشخاص شعراء الحداثة!

ومع ذلك، فلعلنى أرى العكس تماماً: إن الجين الحقيقى، فى الفن، هو الشير على متوال الآخرين، والخسوف من اقتحام آفاق جديدة غير مطروقة، والشجاعة الحقيقية، فى الفن، هي هجر المرسوف المعبد، من أجل شق طرق فنية لم تألف ولم تكن من قبل، والمخاطرة بترك «الجاهز» للسير فى غابات وعرة لم تكشف سابقاً.

تلك هي الشجاعة الحققة، وغيرها هو الجين الحق.

وعلى ذلك، فإن «هجماء السلطة» بأقذع الكلم المباشر، ليس من الشجاعة الفنية فى شيء، وأتجاسر فأقول: بل ربما كان ذلك الهجماء المذئذ -على نحو ما- جيناً صراحاً، لأن صاحبه يحمي بوضوحه الناصع فى الجماهير من السلطة، فيستجير بالذوق السائد على السياسة السائدة ليضمن بذلك طرفاً (هو الجماهير) حينما يخسر طرفاً (هو السلطة). وهو فى هذه المعادلة المدروسة يتحاشى المخاطرة المزدوجة التى يقوم بها الشاعر المجدد: إن يخسر السلطة، بموقفه الفكرى المضاد وأن يخسر الجماهير -ولو مؤقتاً- بتشكيله الجمالى المخالف لما درجت عليه من ذائقة ثابتة مستقرة

وقد درج الكثيرون على وضع «الفكر» فى مواجهة «الزخم الجمالى والموسيقى واللغوى»، بحيث إذا حضر هذا «الزخم الجمالى والموسيقى» ذهب الفكر أو «المضمون» من القصيدة. وهي مواجهة غير مساعة وغير مفهومة وغير ممكنة:

جوانبه-تقرّد على هذا «الزمن الثابت الذي لا رجعه
قسيه»، وعلى المعنى الفكرى الذى يجسده
«تأطير» السابقين «للمن الشعري» إلى
وحدات «قالبية» مكرّرة..

يربط كثير من النقاد بين «اللغة» وبين
«القومية»، وهو ربط خطير، إذ يقرّن بين «ظاهرة
اجتماعية» تتغير أو تتحرك، وبين «ماهية» لها
قدر من الثبات والرسوخ، ويؤدى هذا الربط إلى
نتيجة موهلة فى التطرف، مؤداها أن أى
«تدريس» للغة هو «تدريس» للهوية الوطنية. هذه
الهوية التى تقتضى-عند أصحاب هذا
الربط-«تدريس» اللغة فى صورتها الأولى، كما
حصلت مرة فى ماضى الزمان.

فى معرض هجومه على الحداثة والحداثيين
فى الشعر يرى رجاء النقاش أنه إذا أراد أحد أن
يفسد حياة أمة وينشر الضعف والارتباك بين
أفرادها، فإن أفضل وسيلة إلى ذلك هى إفساد
ذوق هذه الأمة، وتشويه إحساسها بالجمال، ونشر
التفكك فى ألفاظها ولغتها، فكل ذلك يؤدى فى
نهاية الأمر إلى تحويل أفراد هذه الأمة إلى نباتات
مخلوعة من الأرض غير قادرة على النمو
والأزدهار» (٤).

وهذه نظرة نقدية تحتوي على عدد من الأفكار
التي تحتاج الى مراجعة وتقيد، لأنها صادرة عن
ناقد كبير، ولأنها تمثل تيارا كاملا فى حياتنا
النقدية:

١- فهى تسارع إلى ربط أي تجديد خارج عن
المألوف فى الشعر بالمؤامرات الخارجية التى
يجيكها أعداء الأمة من أجل تحطيم الوطن، وبدلا
من اعتبار الشعراء المجددين تيارا أصيلا من
تيارات الحياة الاجتماعية والثقافية المتغيرة، فإن
هذه النظرة تجد حلا مريحا فى وضع هذا التجريب

وليس الزخم الموسيقي، كذلك، إلا مكنوزا
بالدلالة الفكرية. فالعمود التقليدى يعنى التناظر
والسوازى والثنائية والشبكات. وشعر
التفعيلة (الحزب) يعنى: تدخل الثبات إلى المروحة
والتنوع، الفردية، وصعود الرؤى المدنية الحديثة.
بينما نجد تعدد الانساق الموسيقية وتكثرها فى
شعر الحداثة يشير إلى دلالات عديدة:

من ناحية، فإن استخدام التفعيلة يتم لاستنفاد
أقصى طاقتها الموسيقية، لا سدود أمام الانسان
والشاعر فى الإيقاع والتشكيل والرؤى. القصيدة
المدورة-مثلا- تعنى الديمومة المتصلة
والتواصل. انتفت الثنائية والتناظر الهندسى، بل
وانتفت المروحة (فى عدد التفعيلات وفى
القوافى) مخفية مكانها لتدخل متجاذل لا
متجاورا.

ومن ناحية ثانية، فإن المروحة بين السياق
التفعيلي والسياق العمودي القديم، تعنى تضفير
الثبات بالمستحول، واليتيم بالعلق، والإحكام المغفل
بالانسياب المفتوح.

ومن ناحية ثالثة، فإن الاستنفاء عن
الوزن-فى شعر النثر-يعنى عدم الانطلاق من أن
هناك صورة واحدة، سائلة ونهائية، للموسيقى، أو
أن هناك قياسا ثابتا.

وهكذا، فمثلا ليس هناك-بالنسبة للرؤية-نص
أول، ليس هناك-بالنسبة للموسيقى-نوتة «أولى»
، ولعل هذا هو ما يخصه لوفيفر منذ منتصف
القرن. حينما رأى أن الفعل الانسانى ينبغى ألا
يحدد نفسه فى إحكام السيطرة على المكان
والأشياء، بل إن الأولى به أن يخوض المعركة ضد
الزمن الثابت، وضد الماضى الذى انتهى ضد كل ما
يبدو أنه لا رجعة فيه ولا مفر منه (٣)

وتقرّد الشاعر المجدد على الأوزان
التفعيلية المستقرة، هو-فى جانب من

في خاتمة «الطابور الخامس» لخطط الاستعمار الرامية إلى احتلال العقل قبل الأرض.

وإذا كان د. شكرى عياد قد أوضح لنا «أن كل تغيير وكل تقدم هو دائما استثناء» هو خروج عن المألوف والمعترف به، والذين يقومون بهذا الخروج هم دائما أفراد منبوذون أو شبه منبوذين، أفراد على هامش المجتمع. وهؤلاء الخروجيون لا يعبرون عن نزعات ذاتية، شخصية، بل عن وعى جنشاعي» (٥)، فإن واجب النقاد كان يقتضيهم التوجه الجاد إلى كشف ملامح هذا الاستثناء وتحليل عناصر هذا الخارج عن المألوف المعترف به، ورصد عوامل «التهميش» التي تقارسها المؤسسات الرسمية تجاه هذا التجديد والاستثناء، وإبراز العلاقة بين النزوع الذاتي والوعى الجماعي في هذه الظاهرة الجديدة. ولكن هذا التوجه الجاد عمل صعب شاق، ولذا فإن أصحاب هذه النظرية يجدر أن الأيسر هو دفع هذه التجارب الجديدة بالانحراف عن «هوية» الأمة ويتمسك بثافتها الأصلية، فيساهمون بذلك في تثبيت المألوف المعترف به، وفي تعميق «تهذ» التجارب المغايرة وتكريس هامشيتها»، وفي التعمية على الوعى الجماعي الجديد الذى تمجده هذه الظواهر الجديدة ب- كما أن أصحاب هذه النظرية يفترضون أن هناك «ذوقا» ثابتا، واحدا، للأمة وأن هناك «إحساسا بالجمال» لا يتغير في العصور، فمقومات الجمال أبدية خالدة ومقومات الاخساس به أبدية خالدة، كذلك.

والواقع إن «ذائقة الأمة» ليست «طبيعة» فيزيقية ثابتة، بل هي ظاهرة بشرية، تتغير من عصر إلى عصر، بتغير حضارة المجتمع وتطور ناسه وطبقاته وقيمه، بل إنها- في العصر الواحد- ليست واحدة، بل هي كل عصر «ذائقات» متعددة (بحسب التنوع الاجتماعى والجغرافى والعلمى

والفلسفى، في المجتمع الواحد) وإن انتظمت هذه الكثرة المتنوعة في سياق خصب من «الوحدة» العامة التي تعترف في داخلها بالفنى والتعدد.

ج- وهذه النظرة، كذلك، تعزل «اللغة» عن «الأمة» فاللغة في «لوح محفوظ» مصونة، ولا ينبغي لأحد من أبناء الأمة جرح هذه «الصيانة» أو خدش ذلك العزل، بالتجريب، والتطوير والفك والتركيب.

وهي بذلك، تتجاهل أن لغة الأمة هي ما تتكلم به الأمة «سواء على المستوى الرسمى أو على المستوى الشعبى»، وأنه ليست هناك لغة «مصروفة» للأمة من قبل.

وعلى ذلك، فإن لغة أمتنا هي اللغة التي تستخدمها الأمة وتطورها وتغيرها: بتقديم حياتها واتساع احتكاكاتها واتساع حاجياتها وحاجاتها ومراسها وثقافتها ومفردات معاشها، وفي مثل تلك العملية التجديدية، فإن القلب منها، هو الشعراء.

وليس تجديد اللغة أو توسيع مجالها الحيوي أو تغذيتها برؤى وخيالات واقتحامات لم تكن بها، هو الذي يصيبها بالتشويه والتفكك، وإنما الذي يصيبها بذلك هو جعلها بالتشويه والتفكك، ورثا الذي يصيبها بذلك هو جعلها مرمياد محتطة، وعزلها في قوارير زجاجية مقفولة ومميتة، لأن مثل هذا «الحجر» يمنع عنها هواء النضال الذي يمدّها بالنمو والاعتناء، وهذا الحجر يحجب عنها شمس التلاقح والحيوية التي تجعلها لائقة بنفسها وعصرها وقادرة على تلبية حاجات وخيالات ابنها في الزمان والمكان.

وهل باللغة المعقمة الشريفة مستحسن مواجهةتنا مع العصر؟ وماذا سيفعل العربى في معركة التقدم، كما تسأل، مثلا، حسن طلب؟

«أيؤلب الفصحى لتخرج من معاجمها إلى

نظرية الكم الجديدة أو إلي علم التفاضل؟
كى تقايض من تشاء بضاعة بضاعة:
فبحرف حتى معمل الكيمياء

بالنعت الفلز
بخمسة الأسماء علم وظائف الأعضاء
بالمترادفات مفاعل الذرة، الآلات بالعلل
المصانع بالمضارع والمضاف إليه والمجرور
بالجزم الجيولوجيا^٦

بلام النصب أو واو المصية أو أداة النهي هندسة
القوى، بهلامة التأنيث درفلة المعادن، بالعلقة
الجهاز؟ (٦)
* * *

الشعر بطبيعته، أيديولوجي، ولهذا فإن
الموقف من الشعر هو الآخر، موقف أيديولوجي.
والحقيقة أن النظرة النقدية التي ناقشناها، منذ
قليل، بما تنطوي عليه من مؤشرات فكرية ليست
بنت لحظتنا الرائنة، فلقد شهدت حياتنا الثقافية
تحليلات ماثلة لها - وإن اختلف مجسدها - في
فترات كثيرة هي دائما تلك الفترات التي تصعد
فيها حركة شعرية جديدة تواجه الحركة الشعرية
السائدة، فينشوب الصراع المنتظر بين المفاهيم
والرؤى الجديدة، وبين المفاهيم القديمة التي تصارع
من أجل البقاء. هذا الصراع الذي تلجأ فيه عادة،
التيارات المستقرة السائدة إلى كل الأسلحة
المشروعة وغير المشروعة التي تحفظ لها السيادة
والمصلحة والسلطة، وعلى رأس هذه الأسلحة
بالطبع اتهام المجددين بالمروق الديني والكفر
،والخروج علي نظام الدولة، وتنفيذ مخططات
أعداء الأمة والاسلام والهوية؛

وفي هذا السياق، فإن عقودنا الأخيرة قد
شهدت تبدلات مدهشة في خرائط ومواقع
ومحاربي هذا الصراع الكبير، الذي هو في
حقيقته صراع فكري اجتماعي بين قوى الجمود

وقوي التقدم.

ولعلنا نذكر جميعا حملة العقاد علي شوقي
في أواخر العشرينات، وقيادته لتيار كامل انتفض
علي كلاسيكية العمود الذي يمثله شوقي واضرابه
من شعراء العمود القديم، داعيا إلي تجديد الشعر
بما يجعله صادقا ناعجا عن شعور الانسان وذاته.
لكن من منتصف العشرينات إلى منتصف
الستينات كانت قد جرت مياه كثيرة؛

كانت حركة شعرية جديدة قد صعدت، باسم
«الشعر الحر» رافعة راية الراقعية في مواجهة الراهية
الرومانسية التي رفعتها العقاد وزملاؤه
في «الديوان» - عبد الحمن شكري والمازني، ومدرسة
«أبوللو» وشعراء المهجر بعدهم - داعية إلى التحرر
من العدد المنتظم الختمى للتفعيلات في البيت
القديم، وإحلال وحدة التفعيلة المتراوحة مكانه
،وساعية الي تقريب لغة الشعر إلى طبيعة
التجربة الشعرية وطبيعة الحياة المعاصرة.

كانت الحياة نفسها، التي جسدت العقاد
طليعتها، قد تغيرت، بقيام ثورة
١٩٥٢، وبالتفسيرات الاجتماعية والسياسية
والثقافية التي وقعت في المجتمع المصري كله
(والعربي من بعده) فإذا بالعقاد (الذي دافع عن
حرية الشعب تحت قبة البرلمان في مواجهة الملك
نفسه، والذي قال في «الديوان» أن «التاريخ يضي
بسرعة لا تتبدل، ويقضى أن تحطم كل عقيدة
أصناما عبت قبلها»، وقال في «وحى الأربعين» أن
الشعر لا ينحصر في قالب ولا يتقيد
بمثال، ويتخذ موقعا غير الموقع ورؤية غير الرؤية
،ليصبح هو «الصنم» الذي يعترض حرية العقيدة
الجديدة.

وقد تحلى موقف العقاد المضاد «لشعر الحر»
في صور كثيرة، ولكن أكثرها ذيوعا كان
تأشيرته علي شعر صلاح عبد الصبور بأن «يحول

هذا «البلاغ» نفسه الذي تكرر بعد ذلك مرات عديدة كان أشهرها (وأفضلها) خطاب د. محمد مصطفى هدارة إلى رئيس الجمهورية، بعد بلاغ لجنة الشعر بحوالي ثلاثين عاماً في أوائل ١٩٩٢. (٨)

ويلخص خطاب /بلاغ د. هدارة - إذا جردناه من الطابع البوليسي - الاعتقادات التالية:

أ- ربط الحداثة - من أول الشعر الحر حتى اللحظة الراهنة - بالماركسية وفكر اليسار عامة.
ب- هدم القدرة على التعامل مع التيارات الأخرى باعتبارها مدارس فكرية، أى رفض التنوع والتعدد، وإيثار «الاحتكار الفكرى» للتيار الذى يراه صحيحاً باعتباره الصحيح الوحيد، وهذه واحدة من المداخل الرئيسية لتسيير الاستبداد وصنعه.

ج- الربط بين التجديد الإبداعى والفكرى وبين معاداة نظام الدولة ودينها ودستورها.

د- التحريض على قمع الجديد بعد ربطه بتهديد المال العام

هـ- الربط بين خصوم التجديد وبين الأصالة
و- العجز عن المنازلة الفكرية في السجال
النظري الحر، والشعور العميق بأن الأرض تنسحب من تحت الأقدام وأن «الزمان مختلف» - على رأي الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة - وأن السلطة الأبوية التقليدية لرؤاهم أخذت فى الزوال لكن العجز عن تفسير ذلك تفسيراً اجتماعياً وفكرياً وحضارياً، يدفعهم إلى تفسيره بمنطق «المؤامرة» ومن ثم إلي مواجهته بمنطق «المخبرين»
* * *

نعود إلي بيان لجنة الشعر، لنرى أن جذور الموقف الذي عبرت عنه «وشاية» د. هدارة موجودة في تضاعيف ذلك البيان.

إلى لجنة النشر للاختصاص» أثناء رئاسة العقاد للجنة الشعر فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وكذلك إشرافه وتوقيعه على بيان لجنة الشعر بهذا المجلس نفسه (وقد صاغه د. زكى نجيب محمود) حول الأوضاع الشعرية فى مصر.

وهكذا، فإن العقد - بعد دورة زمنية واجتماعية وثقافية - لم يستطع، وهو المدافع عن الديمقراطية والتعدد للشعب، أن يعترف بالتعدد والتنوع فى الشعر، ولم يستطع، وهو الذى ثار على أصنام عصره، أن يتقبل ثورة الجيل الجديد عليه حينما تحول هو نفسه إلى «صنم»، ولم يستطع، وهو الذى هاجم القسالب والمثالي، أن يستوعب قرد الشعر الجديد عليه وعلى ما صار يمثله من قالب ومثال.

ومضت المفارقة خطرة أخرى، فى السياق الذى يمكن أن نسميه «إعادة إنتاج القضايا» باستبدالات فى مواقع بعض أصحابها المعروفين، فى واقعة بيان لجنة الشعر - التى مرت الإشارة إليه - حينما صدر فى أواخر عام ١٩٦٤.

ففى نوفمبر ١٩٦٤ - وكانت مجلة الشعر «التي يرأس تحريرها د. عبيد القادر القط قد صدرت منذ أوائل العام - أصدرت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بيانها المشهور حول أوضاع الشعر فى مصر، وحول ما تنشره مجلة «الشعر» من شعر جديد (٧)

يبدأ البيان بقوله «إن اللجنة قد لاحظت - مع الأسف - أن ما تنفيه هنا - يقصد البيان تدعيم ثقافة الوطن الأصيلة - بأموال الدولة ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك، بأموال الدولة أيضاً، ولكن بما يناقض قانونها».

هكذا، منذ السطور الأولى: استعداد للدولة على أصحاب الشعر الحر، و«بلاغ» مباشر للسلطات بأن هؤلاء يهدرون المال العام، ويخالفون قانون

لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ، ليكمل لها الشبكات لأنه إذا تحطم الإطار في كل مرحلة يتغير التفكير خلالها، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟». وهنا، بالضبط الفكرة المركزية التي يحدد الموقف منها الخط الفاصل بين رؤى الجسود ورؤى التقدم، في المعركة الفكرية التي يثيرها الشعر الحديث وتقصد فكرة «الإطار» الثابت و«التفكير» المتغير داخله، وسوف تعود إلي هذه الفكرة بالمناقشة بعد قليل.

أما المفارقة الجديدة، هنا فهي في التصدي لهذا البيان من قبل فريق هام من النقاد الذين واكبوا تجربة الشعر الحر ودعسوها وساهموا في رسوخها ونحوها لتقف في وجه الاتجاه المحافظ الذي مثله العقاد الذي كان-في بدء الدورة الاجتماعية الثقافية السابقة- على رأس دعاة التجديد ومحاربي الشبكات والاستقرار الأبدى في «إطار» يدوم على مر التاريخ». وحينما تكتمل الدورة الجديدة، سنجد النقاد الذين تصدوا لبيان لجنة الشعر ومواقفه المحافظة الجامدة يتخذون -بعد أقل من عشرين عامًا- نفس هذه المواقف المحافظة الجامدة في مواجهة الموجة الشعرية الجديدة.

وفي حين يستخدم هؤلاء النقاد في موقفهم الجديد نفس ركائز ومحاوير وأفكار بيان لجنة الشعر الذي هاجموا فيما سبق نجد شعراء الموجة الجديدة (الحداثة) يستخدمون في دفاعهم عن أنفسهم وشعرهم نفس ركائز ومحاوير وأفكار هؤلاء النقاد السابقة في تصديقهم للجنة الشعر، (مع فارق الزمن والظرف والمستجدات والتجربة في كل حالة)

وكان رد د. عبد القادر القط على بيان لجنة الشعر «وموقفه بعد ذلك من شعر الحداثة» هو

يقول البيان أن «هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القومي من جهة واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى»

والواقع أن الطابع القومي لأية أمة ليس «علامة مميزة» أو «قسمة خلقية» ثابتة على مر العصور. إن هذا الطابع القومي يتغير ويتطور مع الزمان، ويختلف في كل مرحلة عن غيرها من مراحل، وهو جماع خصائص الأمة في لحظة تاريخية معينة أي مرحلة من مراحل تطورها الدائم ومن ثم فهو دائب التشكل والتخلق.

ومع ذلك، فإن الشعر ليس هو المنشط الوحيد المنوط به إبراز الطابع القومي، فسر كل أشكال النشاط الثقافي والمعرفي والحضاري -بما في ذلك الأزياء وأشكال البنيت- منوط بها إبراز الطابع القومي للأمة، في تكثره وغناه وتنوعه

وما هو هذا «الطابع المميز» الذي يريد أصحاب هذه الاتجاه أن يبرزه الشعر ويحافظ عليه؟ كأن أمنا هي الوحيدة بين كل الأمم التي تحوز على «طابع مميز» لهويتها القومية والدينية أن لكل أمة -بمهما كبر شأنها أو صغر- طابعها مميز

ينطوي، إذن هذا التخصيص المتطرف للشعر في إبراز الطابع القومي، وهذا التضخيم المتورم «لتميز» هذا الطابع على نزع مثالي عرقي عميق، الغرض منه هو «إرهاق» كل من تسول له نفسه خدش حرمة هذا الشعر بالتجديد أو بتفسير أشكاله، وكل من تسول له نفسه منسالة القيم الثابتة السائدة في المجتمع. فالإتهام، حينئذ، ساحق مخيف: تدمير الطابع القومي وتحطيم الهوية المميزة الخالدة على كل زمان ومكان. ولسوف يتجسد هذا الكلام مرة أخرى بعد ثلاثين عاما، بنصه (تقريبا) وبدلائله الفكرية كما رأينا، وكما سنرى.

ويقول بيان لجنة الشعر: «ويدهي أنه أريد

النموذج الأبرز لهذه الدورات من المقارعة
المعجدة. (٩)
* * *

فقد قدم د. عبد القادر زدا يلجأ على بيان لجنة
الشعر، احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر
وعن التقدم والتطور في الفنون. وكان أول ما
أخذته القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة
الموقرة التي تسمى نفسها مجمعا من مجامع
العلم والفن أن تقوم بدراسة واقية لهذا الشعر
الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه
بين الشباب، تتلمس ما قد يكون فيه من البذور
الصالحة التي يمكن أن تنمر بالرعاية والتوجيه أو
أن تنتهي إلي رفضه رفضا تاما قاطعا قائما على
أصول فنية سليمة».

هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د.
القط بعد ذلك، ولا فعله أحد من زملائه النقاد
الكبار تجاه حركة شعر الحداثة. ومثلما اكتفت
لجنة الشعر بالإدانة دون درس وتحصيل، ولا مها
ناقدنا لوما صائبا، اكتفي هو ومعظم النقاد بتوجيه
الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة
الشعرية، بدون أن يقوم أحدهم «بدراسة واقية لهذا
الشعر، تحاول أن تتبين دوافع ظهوره ورواجه بين
الشباب»

على العكس من ذلك، وبالتطابق مع موقف
لجنة الشعر الذي ثار عليه سابقا، رأي د. القط أن
شعر الحداثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه
فوضى ضاربة، ولا يعد في أفضل أحواله أن
يكون جموحا ذاتيا متبهدا لم يجد بعد صياغته
الصحيحة المستقرة؟ (١٠)

وفي رده القوي على فكرة الإطار الثابت على
مر التاريخ - التي قالت بها اللجنة في
بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار في
الشعر وفي أي فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة

على مر العصور، وإنما ينبع من عرف عصر
بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة
إدراك الشاعر لها، وخضوعه لساثر مقومات
الحضارة في عصره، وكل تغير في هذه الحقائق لا
بد أن يفرض بالضرورة تغيرا في الصورة الفنية، أو
ما تسميه اللجنة الإطار. تلك هي «البيديمية»
الثابتة باستقرار تاريخ الفنون عند كل الأمم
المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف المضى في مسألة
الأشكال الفنية باعتبارها تجسيدا لحاجات حضارية
 وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فإن هذه
«البيديمية الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من
عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من
إنكار أن هذه الأشكال «تفرضها طبيعة التجربة
الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعها
لساثر مقومات الحضارة في عصره» حتى غدا
يطالب (مثلما طالبت لجنة الشعر من قبل) بما يشبه
الإطار الثابت الذي يمكن أن تتغير الأفكار داخله
ولا يتغير (هو - عنده - إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لي أن الحلقة المفقودة في موقف
د. القط - وأصحاب نفس نظريته من النقاد - بالمقارنة
مع كلامه السديد السابق، هي أنه لا يرى أن
العصر قد اختلف عن العصر الذي صعدت فيه
تجربة الشعر الحر، وبالتالي فهو لا يرى مسوغا يبرر
بروز إشكال جديدة، وأن الحقائق الأساسية التي
استوجبت تغيرا في الصورة الفنية إبان لحظة
ظهور الشعر الحر لا تزال كما هي، بما لا يوجب
تغيرا في طبيعة التجربة الشعرية ومقومات
الحضارة.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد.
* * *

نعود إلى بيان لجنة الشعر، لنجد
يقول: «وحتى إن أرادت المجلة (المقصود

مجلة «الشعر» التي يرأس د. القبط تحريرها في ذلك الوقت) أن تفسح أمام محاولات الشعراء بعض صفحاتها، أنفلا تقضى أمانة الواجب الفني أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التي لم تستقر بعد لتترك الجزء الأكثر للصور التي اصطفاه تاريخ الفن على مدى القرون الطوال؟».

ويقول: «فيذا كان مجد اللغة الذي هو عماد المجد القومي مرهونا بفن الشعر قبل أن يرتفع بأي فن آخر، كان واجبا على رعاة الشعر في بلد عربي ألا يفرطوا أقل تفريط في سلامة العبارة وصحة الصياغة، لأن التبعية هنا مضاعفة، إذ التفريط في اللغة هنا معناه تفريط مباشر في القضية الكبرى، قضية القومية العربية الواحدة».

وهنا علينا أن نلاحظ ما يلي:

أ- الربط العنصري بين اللغة في الشعر وبين المجد القومي الذي يصل إلى حد المطابقة بين سلامة العبارة وصحة الصياغة - من منظور الأقدمين - وبين سلامة الانتماء الوطني أو القومي، وهو ربط لا يخطر على بال أصحابهم - وهم كثيرون في حياتنا الثقافية - أن سلامة العبارة وصحة الصياغة هما أيضا متغيران لا ثابتان؛ بحسب العصر وثقافته، وبحسب القيم الجمالية والفلسفية التي - سلامة العبارة وصحة الصياغة.

ب- التهديد الواضح بضرورة الربط الحتمي بين «القومية» و«العربية» في حين أن فئات ملحوظة من المواطنين والمثقفين قد لا تقر هذا الربط من زاوية أو غيرها. وعلى هذا فإن ذلك الربط الحتمي بين «القومية» و«العربية» يعني الطعن في وطنية الكثير من المبدعين سلفا، وقيل الكتابة، حتى لو كانت الكتابة من أجمل الإبداع في لغة من أجمل اللغة.

ج- إن أصحاب هذه «المصادر من المنيع» لا يتورعون عن الرفع الانتهازى لشعارات الدولة طالما تخدم غرضهم في تأييد التقليد وتكريس الأصل. (وهو مسلك مازال يسرى حتى اللحظة). ذلك أن صانعي بيان اللجنة لم يعرف عنهم شديد إيمان «بقضية القومية العربية الواحدة»، لكن شعار الدولة أنشد كان يقول بالقومية العربية، فلا بأس من استخدامه لتنبهه السلطة إلى أن أي تحريب أو تجديد في اللغة أو في أصول فن الشعر هو خطر صريح على شعار الدولة الرسمي.

نواصل مع بيان لجنة الشعر، لنجده يقول: «إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي الدلالة على أن أصحابه واتبعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية، التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مر العصور، مما يجعل كتاباتهم مرفوضة، حتى لو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها إلى عالم النشر الفني، وذلك لأنها تشيخ في كياننا العنصري عنصرا غريبا يهدمه ولا يعمل على بنائه وبقائه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تباها هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص».

وعلى الرغم من أن تاريخنا «أستنا» ضارب إلى جذور أبعد بكثير من الخمسة عشر قرنا الإسلامية، فإن أصحاب البيان لم يجدوا حرجا في إسقاط التاريخ السابق، وفي القول بأن روح الثقافة الإسلامية العربية هي «الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مر العصور»!

ولا يقتصر هذا النزوع العرقي على المطابقة بين «التاريخ» كله وبين الخمسة عشر قرنا الإسلامية (حتى لو كان تاريخ بعض السلاط

العربية يصل إلى خمسة آلاف عام)، بما يعنيه ذلك من إنكار أية حضارة سابقة على هذه القرون الخمسة عشر، بل يتعدى ذلك إلى تحريم «التفاعل» مع الثقافات الأخرى المعاصرة، هذا التفاعل الذى كان العقاد يفخر به من قبل، فى منكرته مع التقليدية السابقة عليه، حينما أعلن فى «الديوان» أن اتجاهه الجديد إنسانى، يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، وأنه «ثمرة القرائح الانسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة» وأنه مصرى «دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية». (١١) * * *

نستكمل الآن رصدنا لأطراف المفارقة فنستأنف مع د. عبد القادر القط رده «التاريخي» على بيان لجنة الشعر ونزي كيف جسد هذا الرد مواقفنا تقديميا منيرا فى حينه، ثم كيف وقف د. القط، بعد ذلك، فى موقف خصومه الذين ردهم ونافح عن الجديد أمامهم، حينما تعلق الأمر بانثاق تيارات شعرية جديدة تناقض رؤاه، وتخذش البسطة الجمالية التى كانت قد استقرت له على إثر المعركة مع مناهضى الشعر الحر، وكان هو أحد مؤسسيها البارزين.

حول ربط بيان لجنة الشعر اللغة العربية بمجدنا القومي قال د. القط: «إن مجد اللغة الذى نتحدث عنه اللجنة ليس شيئا جامدا محفوظا فى المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو الحضارة وتغيرها وتختلف مفاهيمها على مر العصور»

أما فكرة اللجنة حول تعاملها مع المستقر الثابت من الصور الفنية وتجاهلها للاتجاهات التى لم تستقر بعد، فقد دفعه د. عبد القادر القط دفعا مرموقا يتم عن حسن عال بالتطور والتعاطف الحار مع الجديد، وإدراك لمستولية المؤسسات والنقاد

ومجمل الحياة الثقافية فى رعاية التجارب المباشرة الخارجة عن المؤلف، حتى تنمو ويشد عودها وتصبح من الحقائق الأدبية الأكيدة.

قال د. القط: «لا أدري كيف ترى لجنة الشعر أن مهستها هى مجرد المحافظة على «القيم الثابتة» وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطور هذه القيم ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحا منها ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة ورفضاً قاسما على الدراسة والتصحيص». ثم «كيف تثبت هذه المحاولات الفردية وترسخ مع الأيام إذا كانت اللجنة تأخذ منها. هذا الموقف العدائى منذ البداية وتهمتها بالهدم ومحاول أن تسد أمامها كل سبيل للنشر فى أي مجال «يتسم بميسم الدولة»؟ أين ينشر هؤلاء الأفراد محاولاتهم الجديدة؟ فى الصحف أو الإذاعة أو التلفزيون أو أجهزة الثقافة الأخرى وكلها «تتسم بميسم الدولة»؟ أم يطبع الشاعر قصيدته الجديدة فى نشرة يوزعها على الناس؟ أم يتقدم للجنة الشعر لتطبع له ديوانه ورأيها فيه معروف؟»

بل إن الدكتور قد ذكر اللجنة-فى معرض دفعه لتهمة الفموض التى الصقتها اللجنة بالشعر الجديد (الحر)- بجملة أبى تمام الشهيرة، حينما سأله سائل: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فرد أبرقما ولماذا لا تفهم ما يقال؟ * * *

نسوق الآن -بعد هذا الدفاع المجيد للدكتور القط عام ١٩٦٤ عن الشعر الحر- الملاحظات التالية:-

١- إن هذا الدفاع الحار الذى واجه به الدكتور القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤، هو نفسه -بتمديدات بسيطة وراجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه- الدفاع الذى رفعه شعراء

الحدائق الشباب أمام الدكتور القط حينما صار مسئولاً - منذ عام ١٩٨٤ - عن مجلة «إبداع» وراح يتخذ اتجاه شعرهم نفس موقف لجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخصية، وإن تطابق موقفه الفكري - إلى حد بعيد مع الموقف الفكري الذي جسده بيان اللجنة قبل عشرين عاماً من توليه مسئولية «إبداع».

٢- بعد عشرين عاماً من نقده الشديد لمبدأ لجنة الشعر في الأخذ بالمستقر في الشعر وترك الهيامشي الذي لم تستقر تجاربه بعد، أعمل الدكتور القط المبدأ نفسه في تقييمه للتيار الجديد من شعر الحدائق، معتبراً إياه فرعاً على أصل وهامشاً على متن، وأنه لا ينبغي أن يروج - أكثر مما يسمح للفروع والهامش - حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة!

٣- وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به مؤثرات خارجة عن ثقافتنا الأصيلة وهويتنا النقية، متهمها هذا الشعر «باتباع المؤثرات الأجنبية لعقيدتنا الإسلامية» (بما يحمله هذا الاتهام من طعن مزدوج في الوطنية والدين، عند شعراء التجديد) فإن الدكتور عبد القادر القط - ١٩٨٤ وما بعدها - قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال في معرض نقده لشعراء الحدائق: «لا بد أن يكون اتجاهنا نابعاً من طبيعة حياتنا وواقعنا بكل ما فيه من مؤثرات، ولا ينبغي أن تكون التبعية هي المحرك الأول لإبداعنا» مؤكداً أن هؤلاء الشباب قد «انطلقوا إلى كتابة المجهم والمزخرف، وإلى ما أسماه بقصيدة النثر التي إذا قرأت ما فيها من هستيريا أصابتك الحساسية الجديدة كما يقولون» (١٢)

وهكذا لم يفعل د. القط ما طالب به لجنة الشعر سابقاً، من دراسة وتحصيل قبل إصدار الحكم

النهائي بالرفض أو بالقبول، فلهذه إن فعل «يتبين» دوافع ظهور هذا الشعر، ويتلمس ما قد يكون فيه من البذور الصالحة»

كما لعل هذه الدراسة المحصنة أن توضح - كما قال د. القط للجنة - أن «الإطار في الشعر لا تفرضه تقاليد ثابتة، وإنما ينبع من عرف عصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية».

على أن أهم ما يمكن أن تقدمه لنا هذه الدراسة المحصنة هو الكشف عما إذا كانت هذه التجارب الجديدة نابعة من «تبعية» للغرب، أم نابعة من واقعنا الراهن ومن تراثنا القديم، وذلك من خلال إجابة هذه الدراسة الأمنية على الأسئلة التالية:

١- هل كل تجديد في اللغة وفي الصياغات الفنية هو خروج عن الدين الخنيف ومروق عن الهسوية؟ وعلى ذلك فإن أبا تمام وأبا نواس والبحرسي وأمثالهم مارقون عن الهوية معادون للتراث العربي؟

ب- هل التقنيات الفنية التي يسدها الشعراء الحدائسون مثل تباعد طرفي الاستعارة، والتشكيل بالحروف صوتياً ودلالياً، وتحريك البنية النحوية للجملة المعتادة، والحديث عن الشعر بالشعر، وذكر الأماكن والعلاقات الخاصة، بل وبعض الرسم في الكتابة وبها: من مثلثات ودوائر وأسهم (وغیر ذلك) هل هذه التقنيات كلها - كما ذكرت وما لم أذكر - سير على خطى الغربيين أم هي استهداء وتطوير لما عند المتنبي والأعشى والبحرسي ومسلم بن الوليد وابن عربي والحلاج ولبيد وعلي بن أبي طالب وغيرهم من أجيال تراثنا، في الجانب المهمس أو المسكوت عنه من هذا التراث، حتى لدى الرسميين من هؤلاء؟

ج- هل النزوع الحسي الجسداني (الذي يخشون محرم الجنس ويهتك السر البذني) هو خضوع لمؤثر

حينها ،فخصص لهذا «الهامش الحدائى» صفحات قليلة بالمجلة معزولة عن «المتن» الأصلى الأصيل للشعر ،احتوت «تجارب» من شعر الحدائى الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى «إطار» الشعر الرسمى!

ليس الغرض من هذه الحكاية الإشارة إلى صراع الأجيال -كما يقال- فى الأدب ،وللا تأكيدي على البديهية التى تقول أن «كل قديم كان جديدا فى عصره» إنما المقصود هو إيضاح أن النظر فى المسألة الأدبية هو مختبر حساس للعقلية التى يفكر بها صاحب هذا النظر ،وهو لذلك ،كثيرا ما يكشف عن مناهج مثالية فى عقلية المرء ،وعن طبقات سلفية (أو تخدم السلفية) فى فكر بعض المثقفين المستنيرين.

* * *

كل منطق يقول بقدااسة اللغة فى ذاتها وشرفها الأولى السابق جلى الاستخدام البشرى (فينعى) عليها انزالتها إلى الألفاظ الأجنبية أو المفردات السوقية أو العامية ،وغيرها مما ينقص من صفاء اللغة) هو قول ينطلق فى جذوره من الموقف السننى التقليدى فى مسألة اللغة العربية ،وهو الموقف الذى رأى -ويرى- أن لغة القرآن العربية هى نقيبة بذاتها ،وأن القرآن الكريم قديم لا حادث ،ومن ثم فإن أى غرض من اللغة أو اجتراء عليها هو غرض من القرآن واجتراء عليه.

فى مقابل ذلك الموقف السننى التقليدى كان موقف المعشزلة العقلى ،الذى رأى أن القرآن -ومعه اللغة العربية التى نزل بها- محدث أو مخلوق وليس قديما وأن اللغة هى تواضع واصطلاح ،وليمت وحيا وتوقيفا وتنزيلا وأن الاختيار لا الجبر هو منطق العلاقة بين الله والانسان.

كان الغرض الايديولوجى لدعاة قدم القرآن هو

غريبى غير نابع من «هويتنا المميزة» أم هو استلها من استقاء من بحور ألف ليلة وليلة والأغاني والجاساظ وأبى العتاهية وعمر بن أبى ربيعة ويتيممة الدهر ومن سائر الشعراء الأقدمين ،فى الجانب منهم الذى لم تتعلمه فى المدارس ولم تظهره لنا السلطات الثقافية والدينية؟

د- هل قصيدة النثر بدعة غريبة يسايرها الحدائىون أم هى قديمة فى تراثنا الفرعونى والأشورى والبابلى والفينيقي (أليست هذه التراثات من تراثنا؟) وفى تراثنا الصوفى وفى رسائل إخوان الصفا والمعتزلة ،بل وقرية فى تراث حسين عفيف وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وأمين الريحاني وجبران خليل جبران؟

هـ- إن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القبط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بمراة: عما يفعله الشباب الجدد اذا كانت المناير موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك ،حينما تحققت نبوءته المرة فى أخريات السبعينات ومعظم الثمانينات ،فقد اضطر شعراء الحدائىة إلى إصدار شعرهم وفكرهم الجديد فى نشرات غير دورية ودواوين على نفقتهم الخاصة (مثل ~~م~~ماعة) إضافة ٧٧ «و» أصوات» وغيرهما) ،وبدلا من أن يرى د. القبط أن ذلك هو رد الفعل الصحى على سد المنافذ أمام الجديد ،-كما رأى سابقا- فإنه قرع الظاهرة وأصحابها ،متهما إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعى فى الحياة الأدبية ،وأنهم -بهذه النشرات والمجلات والطبوعات- يحاولون التسلسل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (١٣)

بل إنه أخذ -فى إشسرافه على «إبداع»- بتصبية لجنة الشعر التى هاجمها فى

العربية: في المدارس والجامعات والمناير والمساجد والإعلام وسائر مؤسسات التربية والتثقيف والتعليم، وهذا صحيح.

أما التراث العقلي، الذي يدعو إلي الحرية وحق الاجتهاد وسعة التأويل، وبقر بأن اللغة من صنع متكلميها، والذي اضطدته الأنظمة السلفية وحبسته وكفرته وحرمته من الوجود في الأنساق المعرفية المتصدرة لتشكيل العقل والقلب والروح، فهو مصدر رئيسي من مصادر التجربة الحديثة الشعرية، وهو عنبه التراث الذي لم يطلع عليه أولئك النقاد، أو لم يعتدوا بترائثه إن كانوا قد اطلعوا عليه أو اعتدوا بترائثه لكنهم يتكبرون علينا استلهاهم لأنه مدان ومحرّم ومعارض ومناف للخضوع والتسليم.

وفي كل الحالات، لمسان هؤلاء النقاد إنما يساعدون - بموقفهم السابق - على التراطو الذي تحجب به السلطات التقليدية هذا التراث المتقدم وتزيف به تاريخ فكرنا وتراثنا، ليسهل عليها قيادة ناس اقتنعوا بأن الحاكم الاسلامي هو نائب الله على الأرض وأن الحسية والتسليم والإبداع قد تم في الماضي، وفي النص الأول، وأنه لم تعد هناك حاجة لإعمال العقل، لأن العقل الأسفل قد أنجز لنا الإجابات كلها، وأن الهم في كثرة الأسئلة.

* * *

عديدة هي صور هذا التواطؤ الايديولوجي الذي تنتجه السلطات التقليدية السياسية والثقافية والاجتماعية، بمعاونة بعض النقاد الذين يصب موقفهم في خدمة ذلك التواطؤ (ومنهم أساتذة في دور العلم على كل المستويات (سوسروف أعرض بعض أمثلة هذا التواطؤ في العجالة العابرة التالية:

أ- لقد علمتنا هذه السلطات وهؤلاء النقاد من شعر المتنبي كل ما يتصل بحكمته وبلاغته

إعطاء قداسة خاصة أو شرف خاص للغة العربية التي نزل بها القرآن، وبالتالي لأصحاب هذه اللغة الأصليين: العرب «ولما كان الإسلام ديناً وديناً، وكانت أصول الحكم فيه تركزت على «الشورى» أي على الحكومة الدينية، حيث الشريعة هي أساس الدولة، فقد كان من المحال أن يصرف أمور المسلمين إلا العارفين بكتاب الله وسنة رسوله معرفة مباشرة وهؤلاء هم العرب ثم المستعربون» (١٤).

ومعنى ذلك أن القول بشرف اللغة العربية ليس مجرد أصالة دينية، وإنما هو يخدم - في الأساس - غرضاً سياسياً اجتماعياً مباشراً، هو الانفراد الدائم بالسلطة والحكم، وهذا هو مصدر شراسة واستمرار المعركة بين «النقل» و«العقل» في تراثنا العربي، لأنها كانت - ولا تزال - معركة بين «الاستبداد» و«الديمقراطية»

هكذا، فإن الاعتقاد بأن هناك لغة «شعرية» بذاتها، هو اعتقاد يصب في مجرى الأغراض السياسية الاجتماعية التي ينطوي عليها مبدأ تنزيه اللغة عن شوائب الحياة الجارية فإذا بأصحاب هذا الاعتقاد - عن وعي أو عن غير وعي - يقفون في جانب من تراثنا، هو الجانب النقلي السلفي (الذي امتلك السلطة في معظم مراحل التاريخ الإسلامي) في مواجهة الجانب العقلي (الذي كان مفصلاً محاصراً في معظم مراحل التاريخ الإسلامي)، وهو الجانب الذي يقف فيه - عن وعي أو غير وعي - شعراء الحديثة الشعرية المعاصرة.

وعلى ذلك، فإن اتهام بعض النقاد لشعراء الحديثة بأنهم غير متصلين بترائهم، إنما ينصرف إلى أن هؤلاء الشعراء غير متصلين بهذا التراث الرسمي النقلي الذي سيطرته وقررت السلطات التقليدية سياسية ودينية وثقافية، على العقل

وتلخيصه للأمشولة التي صارت تجري على كل
لسان ،وما يتصل بمداخلة لسينف الدولة أو ذمه
لكن أحدا منهم لم يعلمنا من المتنبي قوله:

ذي المعالي فليعلمون من تعالي

هكذا هكذا وإلا فلا لا

أو قوله:

ومن جاهل بى وهو يجهل جهله

ويجهل علمى أنه بى جاهل

أو قوله:

فقلقت بالهم الذى قلقت الحشا

قلقل عيس كلهن قلقل

أو قوله :

أقل أنل أقطع احمل عل سل أعد

زد هش بش تفضل أدن سرصل

ب- لقد علمونا من شعر الأعشى ما يتوافق

مع العمود الرسمى،ومن مسلم بن الوليد ما ينم
عن اندراجـه -رغم كونه من المحدثين -ضمن
السياق التقليدى،لكن أحدا من أهل القيم
التقليدية السائدة ولا من النقاد الذين يتعنون
علينا الانفصال عن التراث ومعاداته لصالح
الانجذاب إلي خصوم هويتنا ،لم يعلمنا قول
الأعشى:

وقد غدوت إلى الخانوت يتبعنى

شاو مشل شلول شلل شول

ولا وقول مسلم بن الوليد:

سلت وسلت ثم سل سليلها

فأتى سليل سليلها مسلولا

ج- لقد علمونا من على بن أبي طالب بلاغته
وأحاديثه المتناغمة مع الدعوة الإسلامية ،لكن
أحدا لم يعلمنا جملته الباهرة التالية،التي تتعشق
الحروف ،وتنحها دلالة وفلسفة (بصرف النظر عن
المعنى العقيدى الدينى فيها): «جميع أسرار الله
فى الكتب السماوية وجميع ما فى الكتب السماوية

فى القرآن العظيم وجميع ما فى بسم الله فى باء
بسم الله وجميع ما فى باء بسم الله فى النقطة
التي تحت الباء وأنا النقطة تحت الباء» (١٥)

د-لقد علمونا الجاحظ فى صورته المألوفة
التي تتوافق مع السائد ،لكن الجاحظ المعتزلى لم
يقدم لنا ،ولا الجاحظ صاحب «الرسائل» الحافلة
باجترار المحرم الجنسى والإباحة المكشوفة. بل
إنه-وبغيره- قد شوها حينما استبهم المصادر
والمراجع الرسمية «بالشعويين» وفسرت الشعوية
على أنها الاتعزالية ،فى حين كانت تعبيراً عن
رفض الشغبوب التي دخلت الاسلام للسيادة
العرقية العربية.

تتدف الصفحات ولا تنفذ الأمثلة اذا استوردنا
فى ذكرها ،ونسكتفى بما تقدم من أمثلة
،لنستخلص منها المعنى التالى:

إن أغراضا كثيرة قد تلاقت لتصنع هذا
«التواطؤ» المستمر فى تاريخنا الفكرى والأدبى:
فنم الناحية السياسية،كان التواطؤ ضروريا
ليتم التعقيم على الاتجاهات الفكرية والسياسية
الناوثة. ومن الناحية الفنية كان هذا التواطؤ
ضروريا لتستمر للأشكال التقليدية السائدة
والاستمرار وكى تحصل تهمة النقد للشعر
الجديد (بجهل التراث) على مصداقية زائفة،ولكى
تنسج الصلة بين التقنيات الحديثة وبين جذورها
التراثية لتستقيم للنقاد مقولة عزلة الحداثة
الشعرية عن سياقها الأصيل وتبعيتها للتقنيات
والسياقات الغربية.

وكثيرا ما كان الغرضان -السياسى
والفنى- يلتقيان. ذلك أن كثيرا من هذه التقنيات
التشكيلية (اللغوية والصوتية والحروفية) فى
نصوص القدماء كان يصدر عن شعراء وأدباء
وعلماء يتصلون -بصورة أو أخرى -بالتيارات
الفكرية المضادة للفكر الشيوقراطى (عند السنة

والاستبدال (كما كانت عند الاسماعيلية من الشيعة وغلاة الخاريجين) وفيها من القسم والعهد. وفيها من عقيدة الاستحواذ بالصوت والأسر بالفمروض والإيعاز ، وفيها من العلو والإرتقاء ، وفيها من مضمون الموسيقى ، وفيها من مذهب فك الأبهدية إلي وحداتها الأولى من أجل إعادة تركيبها في علائق جديدة تخالف اندماجيتها الدلالية السابقة . بل وفيها أخيرا من الغرام بذلال اللغة (بما يحمله هذا الدلال من دلالة) والهيام باللعب بها وفيها ، والشغف باختيار ركوب الصعب لا الميسور الموطر.

* * *

كل شعر إذن ، هو أيديولوجي من مرة :
فمرة من حيث أن الفن-كنشاط إنساني-هو
حامل معرفة ومجد خبرة بشر وعلامة نزوع إلى
سد ثغرة في الحياة والكون.

ومرة من حيث ما تقوله الألفاظ-مباشرة-من
معان وروى وانتماءات ، أي من حيث الطبقة الأولى
من طبقات الدلالة: المحسولة عبر المستوى الإشاري
للغة .

ومرة بما تدل عليه التقنيات والطرائق الفنية
والجمالية من مغزى فكري واجتماعي.

على أن ما أود أن أقف عنده قليلا الآن ، هو
هذا الوجه الأخير من وجه «أيديولوجية الشعر» ،
ذلك أن الكثيرين قد درجوا على استخلاص
الموقف الفكري للشاعر من الوجه الثاني
لأيديولوجية الشعر : منطوق الألفاظ ومحمولها
المباشر الاشاري . في الوقت الذي لم يلتفتوا فيه
كثيرا إلي أن الأشكال الفنية والأساليب الجمالية
هي نفسها معبرة عن رؤى اجتماعية وفكرية ، وبما
يشكل أكثر جذرية ومصداقية من الرؤى التي
يحملها-أو يوهنها بحملها-المنطوق اللفظي
الإقاربي نفسه. وذلك لأن «التطورات المهمة في

والأشاعرة وغيرهما) والمناوئة للعرقية القرشية أو
العرقية العربية، والمناوئة لتبرير التسلط باسم الدين
والحاكمة الإلهية.

فالإطلاع علي بعض هذا التراث «المسكوت
عنه» يضع يدنا على الصلة بين الاجترارات
للغربية والحدسية وبين الفكر الصوفي . وعلى
الصلة بين «تيسمة الحروف» وبين الفكر الشيعي
والفكر الصوفي وفكر الخوارج حتى أن «الحروفية»
كانت تيارا فلسفيا مضادا ، سعى أصحابه
«بالحروفيين» الذين كانوا يخوضون» في الأفكار
الزندقية» ، وكانوا «حلقة في سلسلة الثورات التي
أشعلها العنصر الفارسي على الجنس العربي» وأن
الدولة (في القرن الثامن الهجري) طاردت الحروفيين
في كل مكان (١٦).

* * *

هكذا يرينا تتبع مسألة الحروف في التراث
العربي أنها تقسم مكنوز بالمحظورات ، أو غرفة
سرية مليئة بالمردة والجبن . ولذا فهي مقفلة
مختومة ، لا يقرها أحد إلا من أراد أن يزيح
الغطاء عن آبار من الأيديولوجيات المكتومة التي
تنبض جمرتها تحت رماد القهر والإسكات.

ما نود قوله أن مسألة استخدام بعض شعراء
الحداثة للحروف ، ليست مسألة سطحية وليست
مجرد عبث شكلي عاطل عن المغزى الفكري ، فهي
سمة مكنوزة بالخصيب من الدلالات:

ففيها من لفت الانتباه وإثارة الاهتمام بجمال
وأعجاز اللغة العربية (كما ذهب التفسير التقليدي
للحروف في بدايات سور القرآن) وفيها من التعرّف
والتعازيم السحرية التي ترى في الحروف قوة
الفاعل ، وهي العقيدة المنحدرة من الإيمان بالارتباط
بين بدء الخليقة والألفاظ (في البدء كانت
الكلمة) ، وفيها من الرمز للإنسان الكامل (كما
ذهب بعض الصوفية) ، وفيها من التقية والتخفي

لكنه لا يصلح -قط- فى الفن، فالأشكال الفنية ليست «قوارير زجاجية» يظل الأحمر فيها خمرًا، فإذا استبدلته بما يظل الماء ماءً، فالزجاج جامد لا يتدخل فى السائل المصبوب فيه أو يخالطه أو يتسببخله، وليس كذلك الشكل الفنى المحل-بصياغاته وطرائقه وأساليبه-بمخبرة اجتماعية وحضارية معينة لمرحلة تاريخية معينة. وعلى ذلك، فإن دعوة بعض المفكرين والنقاد

إلى أن نستفيد بالشكل العمودى التقليدى، بأن نضع فيه آراء ورؤى وأفكارا ثورية، مستعنين بما لهذا الشكل من قابلية ورواج عند الذوق العام، فتكسب الأمرين معا: نسوق فكرنا التفسيري، وفى الإطار الذى استساغه الناس فلا نصدمهم بأطر غير مألوفة، نقول إن هذه الدعوة تحتاج إلى مراجعة شديدة بين تناقضها، واستحالتها، فضلا عن نفعيتها البرجماتية الظاهرة.

ذلك أنها تكشف عن أن القائلين بهذا ينطلقون-حتى وإن كان بينهم تقدميون-من نفس المنطلق المثالى السلفى الذى يؤيد الشكل ويعلقه فى السماء عاليا، فوق العصور والتطورات والمجتمعات، فالشكل العمودى-فى هذه الدعوة- شرط طبيعى للشعر، لا صيغة تاريخية، وهو وعاء زجاجى يحتوى-على مر العصور-فكر كل مرحلة ورؤى كل تطور.

أما وجه الاستحالة فى هذه الدعوة، فنأجمل عن التعارض بين الفكر الجديد الذى سنصبه فى العمود القديم وبين دلالة شكل هذا العمود القديم، فشكل هذا العمود التقليدى نفسه «فكر»:

1- فهذا العمود القديم يدل على أنه ابن مجتمع ثنائى: السماء والأرض، والشمس والقمر، شطرتا الهيت الشمعرى، الله والمخلوقات، اللاهوت والناسوت، رحلتا الشتاء والصيف

الشكل الأدبى تنتج عن تفسيرات مهيمنة فى الأيديولوجية، وتجسد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعى وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى، كما يقول بعض المفكرين (١٧) وهو ما يعنى أن الشكل ليس مجرد زينة أو محض زخرف (حتى مجرد الزينة ومحض الزخرف ليسا خاليين من الدلالة) وليس «توقيفا» أهديا لا يصح التغيير فيه أو نفيه.

الأشكال، إذن، «زمانية» لا «دينية» تتغير بتغير العصور والمجتمعات والحاجات البشرية. إن كل مرحلة تاريخية، حينما تصعد على أنقاض مرحلة سابقة، فإنما تقدم للحياة أبنيتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. فى نفس الوقت الذى تقدم فيه أبنيتها الفكرية وصيغها الفنية والجمالية.

ليس من العبث، إذن، الاهتمام «بفلسفة الشكل» فى كل منشط بشرى، وخاصة إذا تعلق الأمر بالفن، حيث «ماهية» العمل الفنى غير متحصلة فى غير «هيته».

وإذا كان ذلك كذلك، فإن تقديم أفكار جديدة فى صيغ فنية قديمة، أو تقديم مضمون متقدم فى شكل متخلف-كما يدعو إلى ذلك مفكرون كثيرون- ليس عيبا من العيب فحسب، بل هو منتج لا محالة نتيجة مضادة، حيث يتقلب الشكل المتخلف على المضمون المتقدم المصوب فيه، ويقهره على الوصول إلى محصلة فاسدة، تخون الهدف الطيب الذى كان وراء هذه المعادلة الخاسرة.

ويرجع ذلك إلى أن الأشكال هى الأقوى لأنها ليست مجرد أوعية محايدة سلبية، بل هى أشكال/مضامين (أو أشكال مضامين) فى آن.

إن «صب» الأحمر الجديدة فى القوارير القديمة يصلح -فقط- فى حالة الأحمر والماء والسم والدواء.

مجتمعه كان زمنا بطيئا مطاولا متكررا عرضيا، تتشالي وحداته لا تتصاعد، وهو لذلك مجتمع الثبات والنمط والنمذجة والوصف الخارجي.

ز- على أن أخطر ما يدل عليه هذا العمود هو أن المجتمع الذي جسده مجتمع «يقدم» الشكل ويتطلب من أولوية (أو أولية) الإطار على ما بداخل ذلك الشكل أو هذا الإطار من محتوى أو مضمون. إن هذا المجتمع هو التجسيد الاجتماعي العملي للصندوق «بروكست» في الأسطورة القديمة، حيث يوضع الجسد بالصندوق، فإذا جاء صغيرا عن حجم الصندوق مطوا أطراف الجسد مطا ليصل إلى حجم الصندوق، وإذا جاء الجسد كبيرا عن حجم الصندوق قطعوا أطرافه حتى يقل في حجم الصندوق، وهكذا دواليك.

لا أهمية للجسد نفسه، المهم هو الصندوق ولتكيف الجسد على مقاس الصندوق. وهذا ما يقوله العمود الشعري التقليدي: إذا جاء المعنى أقصر من البيت، مطننا وحشونا حتى نبغى تمام عدد تفعيلات البيت الثابتة وقافيته، وإذا طال المعنى وزاد عن المساحة الحجمية للبيت، بترنا المعنى بترًا.

الصندوق هو الأصل، والتوجه إلى تعديل الإطار إذا تعارض مع الجسد، وإنما هو إلى تعديل الجسد - بتقطيع أوصاله أو بتفسيخها - ليبقى الشكل: متعاليًا سابقًا خالداً.

هذا العمود - إذن - بالتعبير الفكري - هو تجسيد لأسبقية الصورة على المادة، وهو بالتالي عمود يعبر عن عقل مثالي. هل يستقيم، بعد ذلك، أن نصب رؤانا الجديدة في هذا الإطار القديم؟ هل يمكن أن نقول التغير بالجسد، أو نقول الحركة بالثبات أو نقول التعدد بالنمط، أو نقول الجدل بالثنائية، أو نقول الثيرة بالقيرد؟

الصدر والعجز، الجنة والنار، وغيرها من ثنائيات خلقتها أرض منبسطة لا تقاطعات أو تداخلات فيها. تواجد سماء واضحة تتجلى فيها الشمس نهارا ويسطع فيها القمر ليلا.

ب- وهذا العمود يدل على أن مجتمعه ضيق محدود، يجتمع جل ناسه دائما في محفل أو ندوة أو سوق، يتبادلون منافع الحياة ومصالحها المباشرة، ويتناقلون الشعر والأخبار والروايات.

ج- وهذا العمود يدل على التراض الأفقى، الذى لا تقاطعات رأسية فيه، حيث كل بيت شعري وحدة مستقلة لا تتجادل مع غيرها إلا في النادر، بل تتراص في تجاور لا تداخل فيه، ولهذا فهو مجتمع ذو بنية تجزئية وتشبيحية. لا تربطه إلا علامات خارجية (شبيهة بوحدة القافية في كل القصيدة، مع انزلال كل بيت بذاته عن سواه).

د- وهذا العمود يدل على أن مجتمعه ذو حضارة شفوية، إذ هم مجتمعون في السوق، يقدم الشاعر فيه قصيدته إلى جمهور الحاضرين، ولذا تكثر فيه الظواهر الخطابية والسماعية، والنداءات إلى الصاحب والمخاطبين (وخاصة الخليلين)، وتنتشر فيه حالات البدء بالقفاظ شد الانتباه وصيغ لفت نظر المستمع، قبل الدخول في صلب الكلام (ألا يا أيها...، ألا يا ليت شعري...، لعمري).

هـ- وهذا العمود يدل على أن المعرفة في المجتمع الذي قام فيه معرفة فوقية علوية، يلتقيها الشاعر (الواحد) على الثقلين (المجموع) مقفلة نهائية، مجتمع سيادى لا حوار فيه. ومثلا يهبط الوحي من السماء على الرسول مقفلا نهائيا، يهبط الإلهام على الشاعر من عبق مقفلا نهائيا، المجتمع إذن، هو مجتمع التلقى والتلقين، لا المشاركة والتعدد.

و- وهذا العمود يدل على أن الزمن عند

الهوامش:

- ٨- إبداع - أبريل ١٩٩٢.
- ٩- ورد في كتاب «قضايا ومواقف»
للدكتور القط.
- ١٠- تدوة الشعر العربى المعاصر-إبداع-
أغسطس ١٩٨٨.
- ١١- عباس العقاد د. المازنى، عبد الرحمن
شكوى-الديوان- ١٩٢١.
- ١٢- شعراء السبعينات مطالبون بإعادة النظر
فى تجاربهم -حوار- الشرق الأوسط ١٤/٣/
- ١٣-افتتاحية«إضاءة٧٧»
-العدد١٢-١٩٨٥.
- ١٤-د.لويس عوض-مقدمة فى فقه اللغة
العربية-١٩٨١.
- ١٥-د.كامل مصطفى الشبيبي-الصلة بين
التصوف والتشيع-١٩٨٢.
- ١٦-د.كامل مصطفى الشبيبي -المرجع
السابق.
- ١٧- تيرى ايجلتون-المرجع السابق.

- ١- عصام الغازى- الإنجاز الشعرى للقصيد
الحديثة:أزمة فكر أم أزمة جمال-مجلة
«المجلة»-١٩٨٧/٥/٦.
- ٢- الماركسيستية والنقد الأدبى-تيسرى
ايجلتون-ترجمة د.جابر عصفور-فصول-أبريل
مايو يونيو ١٩٨٥.
- ٣- د.أمينة رشيد-لوفيفر من الحداثة إلى
الحداثة-أدب ونقد-مايو ١٩٩٢.
- ٤- رجاء النقاش-تحذير إلى الشعراء
المصريين-المصور-١٩٨٩/٩/١٢.
- ٥- د.شكرى عباد-تصدير مجلة«ألف» عن
التجريب الشعرى فى مصر»-العدد١١.١٩٩١.
- ٦- حسن طلب-زهرجة الخازنار-ديوان زمان
الزهرجى-١٩٩٠.
- ٧- البيان منشور فى كتاب «قضايا
ومواقف»للدكتور عبد القادر القط-١٩٧١.

نصوص



قصص: عاطف سليمان، نلوى النعيمى، منتصر القفاش،
نعمات البحيرى، ابراهيم فرغانى، طارق امام، مصطفى
الناغى
قصائد: محسن الخطايط، كمال نشأت، عبد المنعم رمضان،
هاشم شفيق، أحمد الشهاوى، نادر ناشد، كريم عبد السلام،
شريف الشافعى

حين حلَّ الصيف على الضيف

قنبلة.
الذين يفشون في بناء البيوت، ويعطون
الحديد للصدأ في الأساسات يكرهون أن يبقى
الحديد ناعما فيمسخونه.

«اللفاح يفوح رائحة وعند أبرأنا كل
النفائس من جديدة وقديمة ذخرتها لك
يا حبيبي» (٢)

يحضر واحد من إخوان «الطريقة الرفاعية»
ويتنشل الأفاعى التى تخشى تسللها الى مهد
إبتك، إذا فاحترس من العقارب، احترس من
الحشرات قاطبة، ومن كل النباتات التى تتحور
على هيئة الحشرات.

وإذا صرت شيخا عجوزا، وصار بيتك
ضعيفا، إهدمه بنفسك، إشراف على هدمه،
ولا تيسالى، وأعبد تسليم الأرض للأرض
الكبيرة. ستكون قد قتلت الأفاعى، وتنعمت
فى عطر زوجتك، وغت فى كل الليالى مثلما
يليق بالبشر أن يناموا، وستكون قد تساءلت
عن جمالك الذى لم تباشرة القذيفة، وربما، بعد
عمر طويل، يطلب جسدك قطعة من رخام،

يسألون رشيد الضعيف، كيف يمكن لزارك
أن يعلق أحد تذكاراته على حائط بيتك
المتحترس فى جبل لبنان.

كيف يعلق المر على اليمين.
كيف يعلق اللبان على الشمال.
ويسألون، من الذى أرشد رشيد إلى
ملازمة جوف الصخرة، البتول.

«لنا أخت صغيرة ليس لها ثديان. فماذا
نصنع لأختنا فى يوم تخطب» (١) من ذا الذى
يستقبل الاحساسات البكر التى تطلع. شخص
مايستقبل. هل يمكن أن يكون غير موجودا
انت تقول، أو لا تقول، أن القنبلة وجدت من
أجل نصف البيوت التى اعتادت البقاء،
واعتادت أهلها. وظيفة القنبلة هى نسخ رائحة
العجين والقهوة والكتب القديمة والمخادع الملوثة
بالعادات والخصومات والأشواق لأجل سيادة
البارود وعصمة الكبريت.

القنبلة تدمر البيت الذى يمكن أن تدمره
قنبلة.

القنبلة لاتدمر البيت الذى لايمكن أن تدمره



يقول صديقك، ابن مصر الورع، أنه في
«الأمير الصغير» لـ أنطوان دي سانت
أكسوري، لم يكن الكبار مؤهلين لأن يفهموا
أنها ليست قبعة وإنما كانت رسماً للأفعى وقد
إبتعلت فيلاً ومكثت لتنهضم. ولعل إبنك أقل
حجماً من الفيل. على أية حال، لاتخف. ولا
تخف من الشرور اللامنطقية. ولا تخف من
الشرور المنطقية، ولكن بماذا كنت ستجيب،
يا صاحب أهل الظل، لو أن الأمير الصغير
إختبرك بأحد رسوماتك!

شفقة من مرمر، ألسنت أنت إبن أبيك!
لعل بيتك، يارشيد، الآن، أو بعد العمر
الطويل، هو البيت الذي سيؤاخي القنبلة.
حرب الدجاج مع العقارب ليست حرباً
مخجلة.

وحرب النسور مع الأفاعي ليست كذلك
حرباً مخجلة.
«قد خلعت ثوبي فكيف ألبسه. قد غسلت
رجلي فكيف أو سخهما» (٣)

القلولة

تتصاعد وتنهابط الآن متمائلة على عنقه. يتحدث متشاغلا ولا يجرؤ على الاقتراب «ما تزال المرأة عاجزة عن المشاركة الفعلية فى صنع القرار» مددت اليه يدي وأفسحت له مكانا الى جانبى. مددت اليه يدي وجاء الى. فى المرة الأولى قالها واعتبرتها نكتة. ضحككت وضحك معى. صارت محطة يومية نتوقف عندها. كلمات ملتبسة توازى كلمات المؤتمر الواضحة «لم يواكب التطور المادى تغيير جذرى فى مجال القيم الاجتماعية المتعلقة بالمرأة. أدى غياب وعى المرأة نفسها بقضيتها الى إصابتها بنوع من الفصام الذى يجعلها تتبنى مفاهيم مضادة لحقوقها...» كنت أرى عينيه على ويتوتر جسدى. قلولة؟ سمعت الكثير وهذه جديدة. لم يقلها لى رجل من قبل، ولاحتى امرأة. كنت أرى عينيه على ويتوتر جسدى. هل يمكن أن تكون الرغبة معدية؟ فى ضوء بعد الظهيرة المرمى بكسل وراء الستائر أستطيع قميز عرية الجميل وشيئا من الرضا على الوجه الساكن المغمض العينين

«مارأيك فى قلولة؟» كان يسألنى وكنت أضحك فى كل مرة «نعم وحدى» يدير وجهه خائبا، رافعا عينيه إلى السقف مسترحما الملائكة والشياطين أتابع الضحك. نبقى فى المكان المأهول، فى صالة الفندق، نرتشف الشاي والقهوة. تبقى رغبته تتفاقر حولى، تسعدنى ولا تعينى.

أمد إليه يدي وأفسح له مكانا على السرير إلى جانبى. لماذا قلت نعم فى اليوم الأخير؟ جاءت وحدها. كان يمكن أن نفترق غدا حاملين طعم الرغبة المخنوقة موتا. لماذا قلت نعم فى اليوم الأخير؟ سبعة أيام لدراسة «المرأة العربية بين الاستقلال والتبعية» أرقام «احصائيات ونسب مئوية: العوامل والقاعدات، الأميات والمتعلمات، الفلاحات والمهنيات. أسئلة وأجوبة وكلمات كهيصة تشير الدوار. أتابع خط الملاحظات بدأب وهو إلى جانبى. كان سؤاله المتعشر وكانت هزة الرأس ونعم التى تسللت خلسة. فمضى كالمهلوف يستعيددها: هل سمعت جيدا؟ أبتسم ولا أجيب. عضة مختلفة

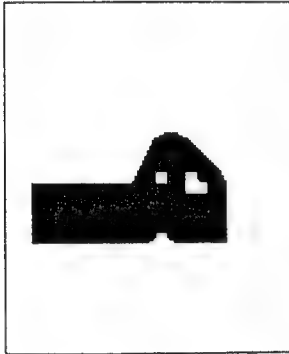
الى إصابتها بالاعياء». اللمسه تمتد والقيلة تطول والمرة الاولى تبدأ اجتياحاتها.

منذ سبعة أيام وهو الى جانبي لم نكن وحدنا. المشاركون كثير. في تاريخ المرأة العربية والظروف التي أدت الى حرمانها من المشاركة في الابداع الحضارى لقاءات عابرة فى مؤتمرات عابرة. لاحظت انتباهه منذ البداية ولم يكن هذا يعنينى..، إعرف أن رغبتى لا تبدأ إلا منى. لماذا هو الآن، دون غيره، الى جانبي فى هذا العناق المتوحد؟ السؤال الأزلى عند كل بداية. الجسد هو الذى يقرر؟ «مطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة وماهى العوامل التى تتحكم فيها؟» فى زمن مضى كان هناك من يعيد على حديث كيمياء الأجساد وتناغماتها. كنت ألتصق به وهو يصف دهشا قدرتى على التغلغل. التغلغل فى ماذا؟ ريك وحده يعلم. كانت كلماته تبقى عالقة فى مصيدة رأسى وكنت أتلحظ بها فى خلوتى «المرأة لا تتطلب مباشرة ماتريد ولا تدافع عن معتقداتها، وبخاصة إذا ماتطلب منها هذا دحض آراء الآخرين وإظهار مقدراتها الفكرية» ماذا سيتهلجلى من قدراتى الآن وكيميائى العملية تتوهج فى هذا الرجل، فى هذا السرير فى هذه الغرفة، فى هذا الفندق، فى هذه المدينة، فى هذا البلد، بعيداً عن حياتى؟

كانوا جميعا يرقصون فى قاعة الفندق. هذا الفندق الذى سيحتضن فى الاسبوع القادم مؤتمرا لوزراء الداخلية العرب وقد يناقشون هم أيضا حقى فى القليلة. جرى الإيقاع فى دمى وترددت «ماتزال المرأة العربية خاضعة للضغوط الاجتماعية» غر بفترة انتقالية حرجة تتيح للمرأة فرصة ومسؤوليات لم نؤهل لعيشها، وهى لذلك فى حالة خوف دائم.

«مفهوم الرجولة يفرض على الذكر فى مجتمعنا أن يمارس مختلف أنواع الخبيرات الاجتماعية حتى المحظورة منها، ولا أحد يستنكر ذلك. أما إذا قامت المرأة بالعمل نفسه..» عيناى أنا مفتوحتان، أراه ولا يرانى. كانت قليلة أيضا فى «رجل وامرأة» عندما عرف أبى يومها أننى ذهبت لمشاهدة الفيلم صرخ فى وجه أمى «مراهة ترى مشاهد كهذه ستفسد..» هل فسدت؟ «الرجل المقصوع يتحول فى بيته الى قمام» ركضت أختى الصغيرة فى شوارع دمشق باحثة عنى على باب سينما، الكندى قبل أن تلتقنى صفعات أبى. قلت مستحدية «ولم لا؟ أنت أيضا شاهدته» وقحة، ارتفع صوته غاضبا وطار منفضة السجائر لتصفر أمام عيني قبل أن تحط شظايا تلمسها أمى مستعيذة بأنيابها «كلما كانت الأم خاضعة مسلوية الإرادة ازدادت رغبة الابنة فى السير فى الطريق المعاكسة كانت قليلة. تخطر لى الفكرة للمرة الأولى بعد هذه السنوات كلها. الرجل والمرأة يتناولان طعام الغداء فى مطعم ثم يصعدان الى غرفة فى فندق. أبى الذى لم يتحمل رؤية فيلم فى حياته شاهد مرات الفيلم الفرنسى الذى كان حديث مدينتنا. بطلته أرملة لم تقرب رجلا منذ موت زوجها. ابتسمت فى سرى وحمدت ربى أننى لست. أسنع همساته «ماكنت أظن أن هناك امرأة ساخنة الى هذا الحد! يتحسس جسدى الملتهب بالرغبة وأريد أن يتحسس جسدى الملتهب بالرغبة. أعرف أنى حارة وناعمة» المرأة كائن ذاتى لا يملك القدرة على تجاوز الذات الى المجتمع» يقترب أكثر وألتصق به أكثر. نتداخل وإيقاعات جسدينا ماتزال هادئة «عمل المرأة داخل البيت وخارجه يؤدى

ومشترياتها. فى العتمة الشفافة تنتقل قبالاته متأنية متأنية على المقضوح منى والسرى. أغمض عيني من جديد سابعة خلف موبجاتى: تتعاهد فى داخلى، تتشابك ثم تتصاغر، أبعد قبل أن تتفتح نقطة نور تنداح «لاتعبر المرأة العربية عن تجاربها خوفا من أحكام المجتمع الأخلاقية التى لاتفصل بين الحياة الخاصة والعمل الفنى لست بحاجة أن أفتح عيني كى أراه فوقى. أعرف أنه هنا ، مختلطا برائحة اللذة.



الرقص فرصة أم مسؤولية؟
مازلت أخاف جسدى. أحمله عبثا على عبء. أعرض وأستعرض بعض بعضه بقوابة وأخفى الباقى بحرص. ترددت وشدنى بإصرار. وقوفا تقابلنا. لا ألمسه ولايلمسنى. إيقاع الجسد وحده يربط بيننا. يقترب بوجهة منى. أحس الخطر فأضحك وأبتعد. شعرى ينوس مع حركاتى وعيناه تتابعاننى. فى لحظة ما أمسك بيدي: لنخرج. تغلت وتابعت الرقص. تابعت اللعب. قتالت الصديقة.. أنت امرأة طفلة لاتذهب الى نهايات أفكارها «ماذا تعرف هى عن البدايات والنهايات؟ ماذا تعرف هى عن صباحات ومساءات وأجساد ومذاقات وعطور حيث فى بهائى؟ إيقاع الجسدين يربط بيننا الآن ولكنة ليس وحده، وعندما يقترب بوجهه منى تبدأ شفتاى فى التدور البليل، القبلية لاتنتهى وأغمض عيني. أستعيدها غزيرة أستعيدها واحدة. أستعيدها ويسقط دمي المباح.

«كنا فى السوق القديمة» ترفع الصديقة شعرها عن غنيمتها: طويلة المهوى والقرط فضة مطعمة بأحجار صغيرة توسوس عند كل حركة. كانت أذناى عاريتين كالعادة «لماذا لاتضعين العقود والأساور والخواتم؟ تسألنى أختى. وأنحايلى فى الاجابة «المرأة العربية ليست نسيجا متشابها، وهموم الرفقة تختلف غن هموم..» عندما كتبت أيام الجامعة قصيدة حب قالوا هذه كلمات امرأة لاهم لها. هو أيضا سأل وبحركة تشيلية لم يناقشها المؤتمر أعلنت «لست بحاجة الى إضافات أنشوية» فهم المكر أجابت نظراته جواله كقبيلات متأنية على الوجه، على العينين، على الشفة السفلى، على الشدين، أهرب الى حكايات الصديقة

شہر زاد، شرکُ آخر

لا تمهلنى. تأتى وتسرد ما بقى منى.

تعرفونها من كانت تدلف إلى قبل الجميع-
قبل صباحات البداية- وتنفض السجاجيد
وتعيد الزهريات إلى مكانها، وتفتح نوافذ
مطلّة على الشارع.

القديمة محملة خارج النافذة.

أظهرت لنا عناوين أخرى، كان يجب أن ننشدها، وأطالت الحديث عن أماكنها ووقع خطانافيهما.

قلنا :- سننڈھپ

لم تمنعنا وإن أظلت علينا من سور السطح
والشارع يتقد بأسفله.

© 1999 by Blackwell Science Ltd

كنا ثم نزل هناك. والأرض خلاء إلا من
ظلال عابرين. قازيتنا دون أن تنظرنا.
وعند خطوة لم نرها، واصلت صمتها
داخلنا.

لا تركز أبداً على ظل يتبعها، وقد
يتقدمها. تكتفى بإفراح مكان له، وتعد له
خطوات مؤجلة.

تعرفونها من أخرجت كل أنوالها من بقعة
مشمسة، ونسجت آخر من شوهده وحيدا.
اسمها. تعرفون نطقى به مرآة مصقولة
بصمتى.

more than 100 years ago, and the

مزلتنا عناوين ذهبننا إليها، ولم يبق سوى
عنوان خط في رقيقة مصفرة.

تظروا الى، وأومات بأن نكمل.

لم تكن درجات السلم قرب مدخل البيت.
صعدناها كلها حتى وصلنا إلى تلك الغرفة
المنزوية فوق السطح.

۱۰ من کتاب «السرائر». سیصدر عن دار

كانت تنتظرنا، ومن خلفها تبين زهورها شرقيات

أيام بعد مقتل طائر جميل

تزعج متشاقلة حتى أدركت باب الشقة. كانت تتنفس بصعوبة. أوصتني إحدى صديقاتي بعمل جبيرة خشبية لساقها. مدت لى ساقها وهي تنظر فى حزن وشجن وتذكرت محاولاتها للهروب كلما فتح باب الشقة، حتى الحيوانات الأليفة ألفة غير عادية تختزن الخبرات والتجارب الأليمة. بدا أن الكسر يؤلمها فامسكت برفق ساقها وثبتت نصف مسطرة خشبية خلفها وربطت الشاش الأبيض حول الجبيرة بعد أن شددت الساق جيدا نامت قطتى وريت على غزارة شعرها الأبيض وأعدت لها طعاما وشربا شهيا ثم خرجت.

على درجات السلم القلدر بفعل القطط والكلاب الضالة تدافع مشات الأطفال الذين مروا خلال حياتى إلى مرآة الذاكرة فتسائلت وأنا أرى من نافذة السلم أطفال المدرسة المواجهة للبيت

«ترى كم من السنوات مرت على طفولتى المرعبة؟»

كنت أنتقل كالنحلة بين خجرات الملجأ

وأنا أعد فنجانا من القهوة وأضيف إليه قدرا هائلا من السكر على غير عادتى تذكرت كيف كان يغضب ثم يخفى غضبه عندما يأتينا الجرسون بفنجانين من القهوة، أحدهما «مضبوط» ليضعه أمامه على المائدة والآخر «سكر زيادة». وبعد أن يتعد الجرسون يسرع بتبديل موضع الفنجانين وأنا أضحك وأسأله «متى ستتخلص من إحدى عاداتك الظرفية» فيجيب متخابشا ويقايا العناد عالقة بنظراته عندما تشيرينها مثلى سكر زيادة» فارت القهوة وقررت ألا أذهب الى عملى الهانس هذا الصباح ولا تنفس قدزا من الهواء التنظيف كل جدران الشقة الصغيرة تذكرنى به، الأثاث والكتب والشموع الملونة واللوحات الزيتية والفراش والأغطية، جميعها اشتريتها معا، حتى قطننا البهضاء التى كنا ننافس على رعايتها وتدليلها.

منذ أيام قليلة جريت القطة القفز على سطح الجيران العالى ولا أدرى لماذا، فمسقت وكسرت ساقها. لم أكن قد رأيتها، لكننا ظلت

والرطبة وقد دخلت طفولتى مشقة باليتم والفقر
والشقاوة، كنت أتسلى وأيتام الملجأ ذلك
العمود الخشبي الأخضر المثبت فى أعلاه غلالة

ذات ألوان ثلاثة، يتوسطها نسر ذهبى، قيل
لى أنه علم الجمهورية وكنا نقف فى الصباح
ننشد له الأناشيد ونحنيه بالستنتا وعيوننا.
وحين ينتفض الجميع أجلس أسفله ساعات
طويلة، كنت أشعر أنه يرى مآلاتنا. وفى

اليوم الثالث

لمت نفسى كثيرا أننى تركت مصيرى ملء
يديه وكأننى لم أجرب الخسارات المرة، قال لى
ذات يوم وأنا أمسح عن نفسه أثر خسارته
الماضية

«وكأنا قولة وانقسمت فصارت، أنا وأنت
فقلت لهُ «ليتنا نخرج النصفين بالخبز والحب
والحرية، ونعطيهما لأطفال الملجأ الذى شهد
طفولتى وصباى».

توجس وتباعد ثم سألنى «أنت شيوعية؟»
ابتسمت وقلت «أنا إنسانة».
ابتسم كاله متكبر وأخبرنى أنه مثلى تماما
إنسان.. ولكن..»

بعدها قمت بمحاولات سحرية لاثنائه عن
قتل الطائر الجميل، لكنه وربما دون أن يدري
كان يلف الخيط الأسود الحاد حول رقبة الطائر
الجميل متهما إياى برومانسية بلها..

اليوم الرابع

مات خالى الطيب وكانت فرصة طيبة
للبكاء

رأيت الكون فضاء أسود نسجته المعذات.
وفى الحارة الضيقة ذات البسوت الطينية
القصيرة المائلة على بعضها افترشت مع النسوة
الحصير البلاستيكي، حاصرته من كل جانب
بميوون يابسة وهن ينصتن بامعان للشيخة
«صدقة» العمياء التى تعطى «الدرس». لم

أفقت فى الصباح على الشمس تحتفى بنهار
آخر وأنا أتوجس من حركة الشجر القديم المغبر
بهواء أمشير وأتذكر الشتاء الماضى ومساحة
من الود والصدق الجميل امتدت بيننا فحكيت
له عن طفولتى، كان يضحك ويقسم فى حماسة
فارس. نبيل أنه سيرسم على وجهى ملامحا
للبيهجنة وراح حين دعنا باتع الفل الماكسر أن
«يغلينى» له «يشترى عقدا اتسمت مساحات
الدنيا لقدمينا فرحنا تقترب وتبتعد وتنصل

اليوم الخامس

أفقت فى الصباح على الشمس تحتفى بنهار
آخر وأنا أتوجس من حركة الشجر القديم المغبر
بهواء أمشير وأتذكر الشتاء الماضى ومساحة
من الود والصدق الجميل امتدت بيننا فحكيت
له عن طفولتى، كان يضحك ويقسم فى حماسة
فارس. نبيل أنه سيرسم على وجهى ملامحا
للبيهجنة وراح حين دعنا باتع الفل الماكسر أن
«يغلينى» له «يشترى عقدا اتسمت مساحات
الدنيا لقدمينا فرحنا تقترب وتبتعد وتنصل



الواسع المواجه للبحر. ناولتني المرأة فنجانا من القهوة وبعيدا عن عيون النساء وعلى جانب راحت تذكرنى بأيام كنا نلحق فيها البن المترسب فى قاع فنجان مشرفة الملجأ.

ظلت زميلتى فى الملجأ حتى أخذها معها فزوجها من أحد الفلاحين وهامى زوجة وأم لسبعة أطفال، أشفت عليها نحولها وذبولها، أومات لها أ ترى الشبيخة «صدفة» العمياء، فأخبرتني أنها مازالت تقول نفس الكلام الذى سمعناه مرارا ونحن صغار وذكرتنى بأيام كنت وهى تجرى خلف الشبيخة «صدفة» ونقلتها بالطوب والحجارة ثم نتوارى بأحد البيوت، وكنا نقلدها فى مشيتها وطريقة إلقائها للدروس الدينية وغير الدينية عن طاعة الوالدين والزوج وأولى الأمر.

وقبل النوم وأنا أغسل وجهى من غبار الحزن والغضب نظرت فى المرأة القديمة المفبشة بسواد كالع وتسامت
« ترى كم من السنوات مرت على الفتاة البلهاء التى كنتها؟
ثم كسرت المرأة...

تتغير المرأة، منذ كنت طفلة قبل سنوات الملجأ، كنت أراها هكذا ذات جسد صلب مشدود وصوت قوى رخم، تبت الوصايا والعظات للنساء والرجال وتحكى حكايات الانبياء والأولياء وتتوالى مصمصات الشفاة على أفواه الرجال قبل النساء. وكلما غضب رجل على امرأته راح يشكوها للشبيخة «صدفة» فتدعوها الى بيتها الذى يشبه المساجد فى أثائه وقديسيته. كنت أكره الشبيخة صدفة وأكره الرجال الذين يصرون على قمع نساء بقرعة الشبيخة صدفة» كانت تحكى بصوت أجش قوى عن سؤال الملكين وعذاب القبر والشعبان الأقرع وحزنت اذرايتها مازالت تسعى فى الكفر وتنطق فى المآثم مثل اليوم. بكيت حتى أدركت أن الهكاء لم يعد كافيا نصرخت حتى نرف أنفى، حين أفقت شعرت بامرأة غريبة تحتضنى وتربت على كتفى فهدأت قليلا. لم تكن عيناها غريبتين كل الغربة وكان حضورها الأسر للغاية يحفر محرا فى الذاكرة. تابعتها بعينين دامعتين وهى تسرع نحو الداخل، لتعد القهوة السادة فى فناجين «البيشة» للرجال الذين افترشوا الحصىر البلاستيكى فى الشارع

أبيض... أحمر!!

الشفق القديم وقد امتزجت به قناعة جديدة،
ولازمتنى بصدق ماتقول.

اقسمت لنا مرة انك قابلت رجلا له قدما
ماعز.. وصدقناك.. وجئنا مرة أخرى بقصتك
تلك عن الكلب الذى حدثك وتحذثت اليه قبل
أن يتحول أى هيثة انسيه، وعندما اهدينا
دهشتنا رحت تشدد قسمك فى حماس شديد
بانك لم تقل الا صدقا وانه لا حاجة بك إلى
اختلاق قصص وهمية. وصدقناك على
مايبدو.

ثم أنك اقبلت علينا يوما متهدج
الانفاس.. محتقن الوجه.. بينما رحنا نسألك
فى فضول شديد عما حدث قبل أن تقص علينا
أغرب حكاياك على الإطلاق. هل تذكرها
يامحمدى؟ قصتك مع عروس البحر التى
نادت عليك، لها جذع امرأة شهية، وذيل
سمكة، لامثيل لجمالها بين جنس الاناث،
وانك قضيت معها ليلة فى أعماق البحر، وإن
مشاعرا غريبة تملكك بعد أن قبلتها، اذ
أمكنتك بعدها ان تتنفس تحت الماء تماما

ساكان لنا أن نصدق حكاياك الوهمية
يامحمدى..

فى كل مرة كنت تأتينا، أنا والصحاب،
بقصة جديدة أو حكاية مدهشة وغريبة..
لا يمكن لأحد أن يصدقها وبالرغم من ذلك كنا
نصدقك. لست اعرف لذلك سرا هل يعود إلى
أسلوب حديثك وقدرتك، غير الطبيعية على
الإقناع؟ يقينا لست ادرى.

فى أول الامر اشتد اعجابى بخصوصية
خيالك، وقدرتك على اشفاء تلك الواقعية على
اكاذيبك، والتفصيلات الدقيقة التى لا ترتبك.
وما ادهشنى بحق هو انك لم تكن كالكذابين
لديك طاقة غير عادية على اختزان كل
الاكاذيب واسترجاعها تماما كما ابتدعت دون
زيادة او نقصان. لم أفهم سر هذا الامر
الغريب.. ثم انتى ومرار الوقت رحت أتساءل
لماذا لا أصدقك يامحمدى؟ ان حكاياك
مدهشة وغريبة.. نعم ولكنها فى اخر الامر
تبدو عادية فى زمن يحدث فيه ما هو اكثر
عجبا مما تخيكية. وصرت اتابع حكاياك بذات

كالاسماك، تماما مثل عروس يحرك الجميلة.
سألتنى يوما عن مدى علمى بلغة الطير..
هلنى تذكر يامحمدى؟!

اخبرتكم أن ذلك لايتجاوز معرفة كثير من
الناس.. قلت لك: ان اليمام.. بطلق لسانه
مرددا وحدا ريكم.. وحدا ريكم. وقلت لك
ما اعرفه عما يورده الكروان- الذى اعشقه.
الملك لك لك لك.. وخبرتك ان لى كروانا
صديقا ارسل معه إلى حبيبتى قبلات وكلمات
ابشها فيها حبي.. فيذهب اليها ويعود ليرده
فى هدوء الليل.. أحسبك.. أحسبك..
أحبك.. أحبك.. أعجبك ذلك كثيرا يامحمدى.
وهو ما دعاك إلى إخبارى بذلك السر الذى
كنت تحتفظ به عن معرفتك الثامة بلغة
الطيور، وبخاصة الحمام، ثم انك رحت تطلق
ذلك الصوت الغريب الذى كان مطابقا تماما
لصوت هديل منغم.. اعقبته باهتسامة واسعة،
ارتسمت على شفتيك فى براءة شديدة، وبعدها
رحت تعدده لى المعانى المختلفة لاصوات
الهديل التى كنت تردها موضعا الفرق ما بين
مناجاة الذكر لانشاء وندائه على افراخه
الصغيرة وبين صرخات التحذير.

ثم انك دعوتنى إلى حيث يقع ذلك الكوخ
الخشبى فوق سطح منزلكم حيث استقبلتنى
افراج من الطيور التى كانت تتقافز هنا وهناك
ورحت.. فى شغف شديد.. تعدد لى انواعها
وخصائص كل الميزة.

وبعدها صرت تنقل لنا ماتحكيه لك افراد
الحمام عما يشاهدونه فى رحلات الطير
اليومية.

مالذى حدث يامحمدى؟ لماذا صرت
كثيبا هكذا؟ أم أن هناك ما يزعجك؟ انا لا

أصدق أنك أنت محمدى ولكن هانت ذا
اخيرا قررت ان تحدثنى بشأن مايشغل بالك
ورحت تحدثنى عن تلك الحمامة البيضاء التى
لانتظير لجمالها اخبرتنى عن سحر جمالها،
ورشاقتها، وانسيابية طيرانها.. وجمال
صوتها الذى يطربك بشدة. ولباقتها البشيدة،
ورقتها الأسرة.

وبعدها اختفيت فجأة.. ثم طال غيابك
وانقطعت عنا اخبارك. ولم اجد بدا من الذهاب
إلى حيث توقعت وجودك فى ذلك الكوخ
الخشبى. عندما دلفت إلى داخله اصابى فزع
شديد. كنت أنت يامحمدى ملقيا على بطنك.
لم يكن هناك أثر لاي طيور. ولكنى وجدتھا،
الحمامة البيضاء، ترقد ساكنة فى أحد
الاركان.. ولكنها لم تعد بيضاء يامحمدى فقد
تخضب الابيض بلون أحمر قان:

يااللهى! ماهذا؟ لقد كانت بمزقة تماما فى
ذلك الموضع، موضع خصويتها. وعندما ناديت
عليك مرارا لم تستجب لندائى. اقتربت منك
وأنا اتابع النداء مرمتا على ظهرك ولكن دون
جدوى.. وعندما جذبتك من قميصك كى ارى
وجهك إذا بى اقفر كاللمسوع وانا اصرخ فى
هلع. كان وجهك قد اخضت ملامحه تماما،
مشوهها، وقد ظهرت بعض من عظام الرأس
الذى تخضب تماما بالدماء. وكان الطيور قد
نهشته تماما..

ماذا فعلت يامحمدى؟

محاولة... لاحتواء الضوء

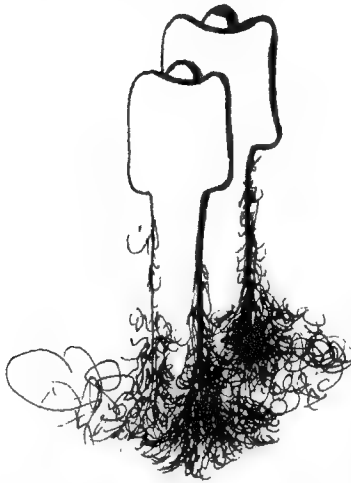


تسلل من فتحة صغيرة صنعتها النافذة
 شبه المغلقة. دار بالحجرة فى حيرة. وعلى
 الحائط الأيمن انعكست أشلاء قائمة. توجه من
 توه إلى صاحبها. دار دورة بسيطة حول مركز
 الجسد أعاد الدورة فى الهواء. أحاط الحجره
 بحبيل لا ترى. أوصد الأبواب. بدا الآخر
 مستعدا بكل قواه. بدأ بالقلب نزولا إلى مشط
 القدم. صارت هناك هالة بيضاء بلأت سماء
 الحجره. استمر فى النزول. الجزء العلوى من
 القدم أسود قياتم. أحاطه. بدأ العمل. فى
 طريقه لأعلى وجد العديد من الثقوب السوداء.
 كثف الضوء وصولا الى رأس غريب. تلاقيف
 عجيبة. ابتعد عن الجسد فى ارتياح. بدا فى
 لمعانة كأنما صبت أضواء الكون. ازداد
 اللمعان. ابتعد بفزع. زاد التوهج. ازدادت
 الحجره لوهلة بالأضواء. ثم تلاشى الجسد دون
 أدنى صوت...

جـ هـ و ح

..والأبيض..والأسود يتلاقيان أسفل الزجاج
وفوق كشاف صغير يتوسط الوجه
..تماماً.. وكأنك تكتشف .. الآن فقط.. أن وجهه
هذا لم يعد يخيفك كممثل انتظارك له في
الأمسيات الشتوية على رصيف المحطات
وأخوك يقبض عليك بيده النحيلة ليقول
لك «لماذا تخاف عندما ترى مقدمة القاطرة؟ لم
تجابه.. ولكنك سألت نفسك: لماذا تصورت أن
عينيه هما الزجاج وكشافيه هما عقله وأن
تلاقى الألوان الجمهورية .. فيما فكاه .. وتخاف
منهما لكتك ابتسمت .. وقلت له: .. آآنا لم أعد
أخاف منك أحتي وأنا أرى نفسي بجانبك.. لا
شيء.. حتى «تصادماتك» لا أطولها إلا عند
حافة رأسي .. ولونك وهو يأخذني .. فيك
ويك .. ومنك .. وأنا لا أدري لماذا لا أهرب
منك .. ليس لأنني خائف الآن.. لا !! في
الأحاديث القديمة للرجال المسنين .. قالوا كنت
أبطاً وذا قطرة واحدة بكشاف واحد أقصد
عقل .. عم يحيى أكد على ذلك بصوته
الرخيم.. ودائماً متوهج بنار الفحم .. والبخار

وعبرت قضبان بفلنكات وبازلت.. ورأيت
البوابة أمامك ولجتها.. بعد ما فوجئت إن الأنوار
أطفئت.. من الذي .. وداخلتك الحظيرة القديمة
.. موحشة هي الآن وقاسية بصمتها!!
إلا هو رأيته كستلة لا تنطق رابضة
.. فوقك.. أمامك خلفك.. وتحاول الآن أن تلمسه
وتقول له .. أولك: لماذا أنت صامت؟ .. أنت خائف
الآن؟ ممن؟ أمه؟ أو الظلمة أو الحظيرة التي
تتخبط أسفلها وكأنك تراه أول مرة .. عالياً لا
منتهياً .. بلونه السحابي كاشفاً وأبداً عنه
ولك.. ولم تدرك إلا وأنت تتجسس بأصابعك
.. ملمس «التصادمات» الملونة بالأحمر
«السلاقوني» ورائحة «السلوار» تغزوك من كل
ناحية.. ووقفت بينه والأرض
أسفلك.. «وتصادماته الاثنين يحتوك» تحاول
الآن أن تراها كلها «والقطرة» معلقة على
«خطافها» ونظرت له «لعينيه» هل له عينان؟
نعم.. لعقله .. هل له عقل؟ نعم له !! له كشافان
مثبتان فوق زجاجه المسيح .. والذي تتحد
عنده وأسفله الثلاثة ألوان .. الأحمر



القديمة.. للبشر القدماء.. وتتركه تنسل منه
لتعيش معه.. وهو الآن يقف أمامك وتقول له
أنت تاريخ.. أنت بدأت التساريخ.. بالبشر
والبلدان والسفر.. وأنت كما أنت.. وتدور
حوله تترنم هامسا.. في جوفك بصوت لا
ينتهي: أنت القوى الجبار والأخاذ
.. المتجدد.. العفى.. العالي المرتفع العريض
الجديد.. السائر.. المسافر.. الراقف
الشديد.. وأنا لك وأنت لى.. ومنى
، ودهشت أهو منى وأنا لها أهو أبى
انعم.. ولما انكشفت في توهج «الفلورسنت
الزئبقى» ابتسمت له من قلبك.. وهتفت
.. أحبك أحبك حقيقة.. لماذا الآن اكتشفت أنني
أحبك.. وطفت حولك كثيرا.. عليك أو
لعلى.. نذوب ومنحت بعيني جوانبك العريضة

يعلوه والعمال ذوو العفريتات الزرقاء حوله لا
يتركونه من أسفل وأعلى وهو كالعروسة
وزجاج نضارة السائق «فبريكة» أو عم زيدان
يلوح لك بإصبعه المبتور.. منه؟ سألته.. آه
وضعت يدي.. خطأ داخل طاقة الفحم.. لكننى
صانع دقيق فى رصاصة الأذان أو مواشير
التسخين» ويضحك كانوا يصنعون له، فتلة
ملونة، علامة للسائقين.. حتى لا يتوه
منهم.. كان عهدة، وأنت لا تصدق.. أنت! كيف
كنت! أو أصبحت! كذلك من اللون الأسود
للون السحاب! امن يملك الآن - الزمن - ياعم
زيدان «أنا يا بنى كنت عامل تجهيز» ويستطرد
.. يحرك شفثيه.. يومىء بإصبعه المبتور
وغشاوة عينيه التى صنعها بخار الأذان
.. ويتلو الحكايات القديمة.. للوابورات

جدا «وعجلاتك» بحوافها الساخنة وصهريج
السولار وبيايات البواجى وخزانات هواء الرباط
بمواتير العجل أسفلك الذى لا يراه أحد إلا أنا.
وأنا أكتشفك واللوحه النحاسية يجب أن أقرأها
بحروفها وألمسها بانيساط-٣١١٣-رقمك
اسمك.. رمزك فى الدفاتر الكبيرة التى تعلق
مكاتب قديمة ومتربة. ولكنك ذهبت لها.. كم
أحببتها.. كثيرا.. حتى كانت لغزا تحاول أن
تحل شفرته.. وعجزت.. كنت، لكنها أصبحت
الآن فى متناول يدك تخاطبها أو تناجيها أو
تعلق وتهبط معها أو تتباعد عنها.. وهل يمكن
أن تصبح كذلك لو لم تكتبها فى قلبك
.. آه.. أو تكتبها على صدرك أو على حقيبتك
أو فى داخلك ربا.. آه.. لكنها وهنا موضعها
هذا تحاول دائما أن تراها، وكثيرا ما تستشعر
ناحيتها..

أقول لها كنت لغزا ساحرا يغور دائما فى
ذاكرتى بلون بيتك -من رسمك.. أو شكلك.. أو
كونك؟ أو قال لك كوني- س ح م - ثلاثة
حروف تلتوى حول قلبك وتأخذ منك أشياءك
المبعثرة التى تحاول أن تراها فى وجوه
عمالها.. هى بيتنا الذى لا هروب منه أو منا
.. هى سكك حديد مصر.. كون هى مترام..
وأنت القلب فيها.. النابض العفى.. الظاهر..
المتوهج.. الحق.. الصحيح.. الواعد ودائما وأنت
تصعده على سلاله ويدك وهى تمسك
«ورده مائه» وتدخله.. أنت فيه من
الداخل.. تحاصره بعينيك أو يحاصرك، تدخله،
تفتح أبوابه الواحد تلو الآخر حتى تصل
لقلبه.. هل له قلب؟ نعم.. الكهرباء اتعشق
سكينة الكهرباء ويطالعك فى أسفلها لون
الخط: الكتابة الحمراء دائما «7 فولت
». ويخترقك الهيكل العظمى، وتضىء أمامك

«لمبة موتور الجاز» اه كل شىء يقول لك.. أنا
بك.. تحرك «سهم التشغيل» رأسيا وقسم
بعينيك عداد الهواء.. اللاسلكى.. غرفة القيادة
،وتدخل إليه، من؟ هو! هو القدسى.. الذى
لا يموت.. لا ينتهى.. من؟.. غرفة «الماكينة»
تأخذك فى طياتها تلهث فيها تحاول أن
تستبين ماء صهريج المياه.. الكمبيوتر.. مولد
الكهرباء.. الكرنكات.. عامود الكردان.. زيت
الكرتير.. وتصل إلى البند «سهم
موتور الجاز»، تديره وتضغط بيدك اليمنى «يد
التيش»، تضغط، تشبث أقدامك بالأرض
وتضغط.. تضغط.. وتغزو لوحة صغيرة
عينيك «عندما تضغط على يد التيش ويدور
المحرك، لا تزيد عن ثلاثين ثانية» وتكون
سعيدا ويرتاح جسدك حين تدممه الأصوات
المتداخلة.. الجبارة.. العتية الهادرة.. الهالعة
.. وتسمعها وهى تكاشفك

بضالك.. «فووووم.. فوووووم فووم» وتنتظر.
تسمع «البساتم» وهى تقول لك «تتنتك تنك
تتسوك» تذهب «لسهم التشغيل»
تقلبه.. لتحرك «يد المسير» وتصرف هواء
الرباط «وتضغط على «السارينة» تسمعها
تقول لك «تووووو» وتساقر فى جوفك الأرض
.. لا تنتهى.. والسما فوقك بطيور
.. وسحاب.. وشمس.. والأرض لك وللأبد، ولا
تختفى.. فيك.. وتساقر.. تووووو.

قصيدة لم يراجعها محسن الخياط اللعب لسه فى أوله

١-اللعب لسه فى أوله

ولحد ماالعم سام

يمسك فى إيده الزمام

ماقيش لمجرح التثام

وعلى السلام.. السلام

واللعب لسه فى أوله

...

٢- الحزنة لسه مستيتفه

الدنيا بحبال الدولار متكثفه

يمش الدولارع الأرض

قامه بطول وعرض

له مخالب وناب

ولا حد يقدر يسكته فى سكتته أى باب

مخالبه من عضم الجياع

وولادنا العجاف ترضع حليب المعونه

علشان لما تكبر تبقى لقمه طرية فى خنك

السباع

واللعب لسه فى أوله

....

٣- مدبوح أنا فى جريناد

مدبوح أنا فى القدس

مدبوح أنا فى لبنان

مدبوح فى كل مكان

ومين حايرفع راية العصيان

فين اللي هايقول لأ

يوسف قميصه انشق

ودمه لسه فوق قميصه حى

والعم سام هوا اللي يعرف بس

من قين طريق الحق

واللعب لسه فى أوله

...

٤- فى العالم الثالث

كتبوا أسامينا

وضيقوا فينا وقالوا إن إحنا

بتصبيتنا حالة سعار

ساعة مانلمس بإيدنا الدولار

تنسى تاريخ ناسنا

تنسى إن ليننا كيان

وف موكب العميان

نسير ولا نعرف طريقنا واخذ الخطاوى

لنن

لأنعرف إحنا إيه ولانعرف إحنا مين
وكان باني التاريخ والحضارة كان أصله م
الأمريكان

واللعب لسه فى أوله

....

٥- على الطريق القش

هش الغنم. ياعم

خلى الكباش ترمي الغنم فى اليم

رضع ولادنا حليب المعونه

واشبع رضاعة دم

وانقش على اقدامنا المشاوير بالقلم والوشم

مادمت بتهدد صراخ الجياع

بإلديك من قمع.. بإلديك من بواقى متاع

أزمر وأمرك مطاع

واللعب لسه فى أوله.

.....

٦- ماتقلوش، أى باب.. ماتقلوش شباك

خلو الهوا الدافى اللى جاى من هناك

يلا صدور الساحات

وماتقلوش

لوحى تبقى الساحات جبانات

إحنا فى عصر الجيوش الوحوش

والعالم البلطجى

عصر اللى بيخافوا ولا يختشوش

وعند أول قلم

تلقى إيدين البلطجى يترعش

ويسقط من إيديه العلم

وتدوس عليه الناس

وتغرغ فى الوحل

واللعب لسه فى أوله..

.....

كل وطن له أهل

والصعب إن الأهل يتلموا

ويتجمعوا فى صحبه

والحرب بين الاخوات أصبح طريقة سهل

ولا حد مرة سأل

إيه اللى خلا الصعب صعب

إيه اللى خلا السهل سهل

ومين زرع جوانا صورة دنيا مقلوبة

وكان صابنا العما

لاعدنا شايفين دمي ولا خيوط

ولا صواعب مبهمه خلف الستار

بتحرك المساخيط

نلقى المسرح يزيط نلقى المسرح

يشيط.. يشيط... يشيط

واللعب لسه فى أوله

.....

٨- قضيتى إنى

ماعدش ليه صوت

مالى خيار فى الحياة

مالى خيار فى الموت

قضيتى إنى تاهت خطاويه

ديعت بإيدى القضية وفوتها فى الخلا

تنهش جسدها الديابيه

وهيه دم الوطن هيه صراخ الغلاية

هيه صراخ اللى إحنا بنسيهم الشهدا

واللعب لسه فى أوله.



المناضل السجين فى أول أيام الحرية

خارج من ظلام السجون
يتلثت
ينقل خطوته فى حذر
ويسأل فى نفسه
من يكون؟
السماء
ليست بزرقها
والمباني تكس من فوقهن الغبار
الشوارع مريدة بالضجيج
وازدحام اكتئاب الوجوه
وحتى الصفار
مشوا صاقين بأيدي الكبار
وقد شربوا من هموم الكبار
الخوانيت.. والخافلات
واللافتات:
«انتخبوا ناصر الفقراء
كلنا نفتدى أرض هذا الوطن
ناصروا من فداكم
وذاق عذاب السجون...»
كانت اللافتات بكثرة من يعيرون
ولا يقرأون
فبين العيون
تنام الهموم
ويصحو الحذر
لمن كانت السنوات العذاب
أكلن الشباب؟
تغضن فى الوجه
ترملن فى الأمنيات الكبار
اللوانى
تساقطن قبل اكتمال الثمر
وانهمرت عينه بالأنين
فالدمع أضحى حبر..!

بورتريهان

بورتريه لئاريان

الباب،
كنت قد مررت من جوف بيتى إلى ضلفة
الباب،

وبيننا الآن عشر يلاطات
وشى شامض.

لم أنبه الذين كانوا معى كل يوم مضى
أن يكونوا معى كل يوم يأتى
هكذا يحسن الانفراد بى

مالا أنحملة

أن ألقاك على السلم

أنت صاعدة

وأنا نازل

مالا أقوى عليه

أن ألقاك على السلم

فى نفس اتجاهى

الشرقة التى تنال منى

تنال أيضا من النهار القليل

لأنها امرأتى التى ككسرة خبز
أحتفظ بها فى قلبى
وأخاف عليها من النمل

ثوبها المكسور تماما
عندما تضع ساقا على ساق
هو نفس ثوبها المرح تماما
عندما تخلعه

لما التقينا فى الصباح

لم أر الشمس فوقها

ولا خلفى

رأيتها تلحق الحذاءين

ربما كان نومها الخفيف حاجة إلى النوم

ربما كان نومي الخفيف غبار اليقظة

عندما مررت من جوف بيتها إلى ضلفة



بورترية للمحنين

- ٩
فيما تجيئين
أكشط الريح والعصافير والورد والنجوم..
الخ الخ
- ١
كنت في البيت
عندما مرت على
سنوات قديمة
وأوقات لي.
كنت في البيت
ولم أستطع السعي خلفها
فقدتها
بكل حجارة الحنين التي أملك.
- ٢
بين بشرتي
وبشرة سروالي
احتكاك
وجفوة
ما إن أزيل واحدا
حتى يتربص الآخر
هل السبيل إلى وضوحى
أن أدخل حضن امرأة
- ١٠
للإله أسماء عديدة
ولك اسم واحد
- ١١
أخمن اغتسالك
إن سقطت في قلبي دمنعة
أخمن الباقي
إذا تفرقت أعضائى.

الوحيد الذي رسم الحنين شجرة
كان يستأنيا
الوحيد الذي رسمه حلمة ثدى
كان احتمالات عديدة.

منذكم
وأنا أقطع مايسيل منى
قطعا صغيرة
منذكم
وأنا أنهى خطواتى
باحتياطات الروح
ورائى لاينبت

إكليل أو ظل
أمامى لاينبسط
أفق أو أرض
منذكم

وأنا أتعلق بكف
أظنه كف أمى
وبعدها أغلق عينى
أراه أصابع مبتورة

إنه سروال الزمن
ذلك الذى ألپسه
وفى الجيوب

مكعبات بألوان مختلفة
إذا مصصتها
لم تصغر

وإنما تكون لعابى
لعابى الذى لايشق مجراه اليوم إلى الخارج

بين أنيتى
إناء واحد لا أستعمله

إنه هبة من الجانب المضى فى

لا تأكلوا برتقالة مما تركه الفندقىون فى
الصالة

فالقشرة التى بكت فور استئصالها
بكت إلى الداخل

بينما أضع كل عصارتى
فى التوزيع الهانج
تضع الأرض
كل حصاها
فى قلبى

عند اطمئناتى
أضع الماء فى الابريق، والابريق على النار
وأنتظر كى أملا الكوب الفارغ
فى الأوقات الأخرى
لا أجد الماء،

لا تطيعنى النار،
لا يتبقى إلا الكوب الفارغ

إذا صحوحت فى الخامسة
فقدت جليباب الليل

فى السادسة
فقدت ثياب الفجر التى سقطت
فى السابعة

فقدت اتزانك
فى الثامنة

فقدت ما قبلها
فى التاسعة
فقدت.....

إذا لم تستيقظ أبدا
لم تفقد شيئا أبدا.

قصائد

المفاتيح

غالباً ما تكون العواصف مقللة
 هل لهذا المفاتيح
 ان تفتح العاصفة؟
 غالباً ما تكون الاعاصير
 موصدة مثل صخرة
 وتعصى على الفتح-
 كيف لنا أن نفل الأعاصير
 من دون- جرح الهواء
 ومن دون كسر النسيم
 غالباً ما تكون المفاتيح
 للباب السنّة
 للرتاج عيوننا
 للنوافذ فكره
 غالباً ما يكون الفضاء طليقاً
 بلا رتج
 وبلا جذر
 وبلا أستف
 نائماً وسط زهره

الصناديق

للصناديق رائحة النخل
 فى بيت جدى
 صناديق من خبز نان مطعمة بالفصوص
 ومسكونة بالرياح
 وذات صنّى فى الظلال
 فتحنا الصناديق
 حتى وجدنا بها صوراً للامام على
 دعاء
 رقى
 خرزاً باهراً
 خنجراً يمينياً
 ملىّ سومريه
 ومطواة جدى
 وهى منقوشة

بأسود مجنحة
 ونساء باجساد ثور
 يصلين للسهم
 للخمير في القرب البابلية
 آه كنا صفارا
 ولما كبرنا
 نسينا سماء الصناديق
 حتى أتينا
 الى غيمة أجنبية.

المبخرة

حول مبخرة من بخارى اجتمعن
 ونجهرن شيئا من الروح
 بعضا من الغرفات
 وجزءا من الجبل المتفرع في الريح،
 باركن نافذة للصحابي مغمورة
 بشموع وآس وحلوى
 ويخرن أثوابهن
 وقسما في القمر المتدلى على الشجرات
 بخور تصنوع في السموات
 بخور تصاعد في الاودية
 بخور تركز في الحاجبين
 ودوخ ليل القرى
 بخور بقوارير محتبس
 مثل ماء لورد
 وبخور تغطي كأفعى
 على سطح مبخرة من سمرقند.

الريشة

وأنا في العريّة
 ريشة حسون سقطت

في يثر مخيلتي
 فارتعشت تلك الهضبة
 اختل توازن هذي الريح العجلى
 إرتبك البحر الشمل بلون الأرياش
 وعاف سفانة تتمثر بالامواج،
 تحرك حجر في بادية
 واغتاظ زمان
 حين تنائر حولي ريش التلق
 وشكلني أجنحة
 تهفو كل صباح
 لتطير الى جزر رطبة
 إذاك قملل بعد
 محشود بنجوم ملتهبة
 لما كنت وراء الخوذي
 ألمع فانوس العريّة

الكمين

ساهر في الكمين
 أقلب عثراتي
 إحصى المثالب،
 أرقبها كيف ترسب
 في قاع هذي السنين،
 كم من الوقت مات على راحتي
 وكم ليلة سفت نفسها
 كم نهارا تولى
 كم صباحا مطفى
 وأنا هنا لايد في الكمين
 أقلب استطاتي
 واستجوب الليل في عنت
 وأقاصص ذاك الحنين

الأحاديث

حديث الدخول

قال: قم

فيهر قلبك واسع

وظلام نفسك جنة

وجحيمها جسد من الفردوس طاغ

فادخل سماوات الدنى

ما الوقت إلا..

بحر يسيل من الدم

ودماء عشقك نازفة.

فطر

وامسك عصافير الكلام

واقراً كتاب الموت،

روحك غيمة

والأرض عطشى

النار تسبقنى إلى جنتى وتعشق
حنفها.

الأرض تعرف مستقرى

والناس تدرك غريتى.

بحر إليك

وغمام وقتى،

يحمل تاريخاً للذاكرة

أمتنى

خذ ثلج عينى

ودفى تريتى.

فالروح تجري فى مدارجها الأخيرة

أمتنى

لأحيا

حديث الخروج

غريباً تخرج

شجر الماء يبكى

جن الحكايات القديمة تطلع فى

حديث الحياة

دمى شرايى

ورداء موتى جاهز

أنت تنتظر انفتاح الجرح على
 شرقه فى بلاد
 تجهل من تكون.
 يفتح الوقت بوابة للفراعين
 فتسقط خارطة
 وينكشف السر
 تغييب.
 يدخل الموت حاملا وجهها
 تقرأ التضاريس
 فتسرى الأرض داخلة فى هجوم
 غريبة.



النهار تودعك
 طهر القرى يحرق الروح
 يذرى فى السما عشقه.
 حط الرجال
 وأعطاك السؤال
 وقال سر
 فسرك قد سرى
 بلاد الله ملكك
 ووقتك قبل قبلك قد صفا لى
 فاحمل عصاك
 وطر
 وابلع ثعابين الألم.
 نثر الأحبة فى الثرى صور الزمن
 والصحابة أحرقوك
 نارك ابتردت وودعت الوداع.
 ارحل
 فالوقت وقتك
 والبلاد تؤول دوما للمريد

حديث العرش

أنت تنتظر الوقت
 وبين يديك ينام
 على سدة العرش تجلس
 لا الشمس فى يمينك
 ولا وجه الغياب ظالع من مياهاك.
 النجوم فى جيبك تسأل
 والرحيل خطوة بين بحرین فى
 سماك.
 لا الأرض تجرى فى مستقرها
 ولا التى فى القلب تخرج من
 تراب رمادها.

النبوءة المقيدة

مرثية إلى محمد روميش وإلى أبناء جيلي

أَمْضَى هَانَذَا إِلَى دَاخِلِ الْأَكْوَاخِ الْمَرْحُجَةِ
تَرْحَلُ الصَّبَاحَاتِ وَالْمَدَى
فَوْقَ أُسْطَحِ السَّفَنِ الْهَارِيَةِ إِلَى الشَّمَالِ
وَفَوْقَ أَضْرَحَةِ الطُّيُورِ الْقَادِمَةِ مِنَ الْجَنُوبِ
وَفَوْقَ الْأَرْضَةِ يَبْحَثُ كَانَ عَنْ وَطَنِ
مُشِيرًا لِلْحَزَنِ فِي إِحْدَى الْحَانَاتِ
يَطْلُعُ شَجْنِي طِفْلًا، يَنْمُو، يَزْرَعُ سَامَا فِي
قَلْبِي
أَلْمَحُ عَشَاقًا بِحُجْمِ التَّخْفِيلِ.
أَلْمَحُ ثُلُوجًا بِمَحَاذَةِ ظِلَالِ الْمَوْتِ.
وَالْمَدَى لَا يَسْتَدِلُّ إِلَيَّ شَيْءٌ
كَأَنْنِي أَنْفَرْتُ مِنْ أَوْرَاقِ التَّارِيخِ الْخَائِنِ
مِنْ أَجْلِ التَّعَانَسَاتِ كَانَتْ لَنَا اللَّقَاءَاتِ
وَامْتَدَّتْ حَتَّى لَا يُلَوِّحُ طَيْفُهَا كَالسِّيَاطِ
كُلُّ هَذَا الْحَزَنِ يَنْبَتُ كَالشَّيْبِ فَوْقَ رَأْسِ
الْقَصِيدَةِ

ثُمَّ يَغْزُو مَسَاحَاتِ الظَّمَا
وَهَا هُوَ يَتَنَاثَرُ أَوْطَانًا فَوْقَ رَمْلِ الْفَجِيعَةِ.
مِنْ فَضْلِكَ قَلْبًا .. وَأَرْمِ لَنَا أَوْرَاقَكَ الْأَوَّلَى
مِنْ فَضْلِكَ أَرْمِ لَنَا رُؤْيَاكَ الْمَجْهُولَةَ.
وَالنَّبُوءَةُ الْمُقَيَّدَةُ.

لَا تَضَعُوا حَفْنَةً مِنْ تَرَابِهِ فِي مَحْبِرَةِ
الْأَشْعَارِ
وَلَا تَمْسِكُوا سَيُوفًا صَدَنَةً لِنِدَافِعِ عَنْ قَلْبِهِ
الْمَحْتَضِرِ
إِنَّنِي أَرَى الْقَدَرَ أَمَامِي بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ
هَنَّاكَ خُرَافَاتٍ لَا تَهْدَأُ إِلَيَّ أَنْ تَمُوتَ
وَهَنَّاكَ أَقْدَامًا لَا تَصِلُ وَصُلُواتٍ لَا تَتِمُّ
مَلُوءٌ بِرَغْبَةٍ فِي أَنْ أَغْرِسَ أَظْفَارِي فِي
عَمَقِ الصَّرَاعِ
مِنْ أَيْنَ جَاءَتْ كُلُّ هَذِهِ السَّقَطَاتِ
وَارْتَمَتْ تَحْتَ سَيْقَانِ الرُّؤْيَا الْغَائِبَةِ..
وَلِمَاذَا ارْتَفَعَتْ هَامَاتُ الْجُنُونِ حَتَّى صَارَ
نَبِيَا
تَهْضُكُ بَيْنَ ضُلُوعِي يَحْصِدُ كَبْرِيَتِ الشَّهْرَةِ
يَتَرَاءَى عَلَى الْمَدَى، مَجْمُوعَاتٌ صَغِيرَةٌ
مَجْتَرِزَةٌ

ثُمَّ يَنْفَرُطُ، ثُمَّ يَلْتَنِّمُ، ثُمَّ يَرُوي
وَقَاهِرَتِي تَذْبُلُ يَعْوَى فِي خَرِيفِهَا بِرَدِّ مَوَاتٍ
تَسْتَقْبِلُ نَاسًا وَشُمُوسًا وَنَيْلًا
وَتَطْرُدُ مِنْ جَسَدِهَا دَمَهَا وَتَضْغَطُ بِعَيُونِهَا
فَوْقَ النَّبُوءَاتِ

كمن لا يخفى وراء ظهره مطواة

١- عن القمر

.....

وعندما أكل الظلام فوائسه
كانت قطعان من الخلايا الميتة،
والخلايا التي ستموت
رابضة في السفح، بين الجبلين،
وكان الدعاة ينظرون للسماء ويغنون،
يميلون برؤوسهم إلى الوراء،
متشيمين الضحكات العصبية للريح
راممطرة... يابتول
وحدك تقدرين
أن ترقى قلب أمة
هذا الراعي الصغير
لأنه سكب الحليب

٢- عن الخوف

(١)

أتحرك
كمن لا يخفى وراء ظهره مطواة
ويله
من يتجرا، ويصفعني على قفائي
(٢)
أين تهرب أنت
من طفلة عرجاء
تتحداك كل حـ.
في السابعة صباحاً

(٣)

المؤكد
أنها لم توجد أبداً
القشة التي يتعلز بها الفريق

٣- عن المرحلة الزرقاء

عندئذ

يكت الذئاب لأول مرة

- قبل هجومها-

من أجل الفريسة

على حطب مشبع بالماء

جسدت انحناء صياد

وتنورت أزهار الرجفة

أو محدقة فى الأسفل رغم تحليقها
تخترع خط دفاعها الأخير
ليصرخ كل منها مبهورا باكتشافه:
إننى على قيد الحياة.. لازلت
إننى على قيد الحياة
أيها الكمان
لم تحيى الموتى؟

أطفى النور ليتسع العالم
لنمنح الأذرع المقطوعة فرصة
كى تلوح ليعيد
أو تسلم على بعضها
قبل تصلبها متشبثة بقلوب تفر،
والأرجل الخاملة بالمشى
فى شوارع بيضاء خالية من الناس
أطفى النور لأجل تخلفها
والتنصق بمكانك
إلى أن تعبر عجلات الهكسوس
ودروع الاسكندر

٥- عن الصورة التى كللت
بشريط أسود رفيع

والآن
من التى تهبط السلالم العريضة
تلف ذراعها حول عنق
مريحة رأسها هنا...
جوار القلب؟
دون أن تتوقف عن الكلام
أو العبث بأزرار قميصى
■
كتبت:

*
سوف تتكلم الأشياء التى طالما صمتت
*
وأنت نحاسى عن أشباحك المهيضة،
يتحد ليل ضال بشمس ضالة
ويتقوم هيكل

من فرط حضورها
قادرة على إخفائى

٤- عن الحلبة الرومانية

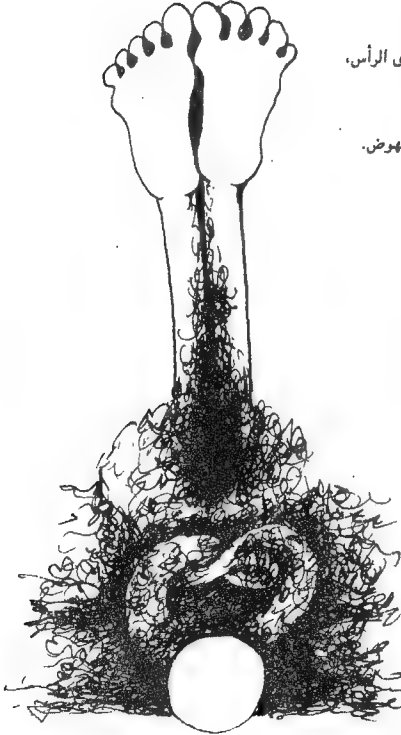
...
الحديقة بين كفى
وداخل زجاجة لتطفو:
هذا الفم يضئ
انظروا لعبارة مثل
هل تأخرت عليك
أو
أراك غدا فى العاشرة
.. لا
ليس غرورا أن تقولى:
أنا بدون العالم

بالطعنات
قلأ أشجار الكمان جروحنا التى ارتدت
ملابس شفاء
واستعدت لثموت
عرفت إذن
أن داخلى طيوراً مسمومة
ونباتات منزوعة من الجذور
أيها الكمان..
الوجوه المضمومة التى تراها
مبتسمة تحت العجلات

*

عندما تضغط فجأة على حيز تمتلكه
مثل - أى رجلين لم تعودا موجودتين،
وباق

عدم تصديق انفصالهما
ثمة أيدٍ ممتدة فوق مستوى الرأس،
لا تستطيع إلا أن تحجبها
وأن تبسم
متظاهرا بالقدرة على النهوض.



بينهما .. يصدأ الوقت



جارحا بخلاياك سيفك، تختزن النصر فى
 لهية أنت مفردها، تقرأين الشقوق على ساعدى
 فتدركنى رغبة فى التزلق فوق الثوابت،
 سلسلة الظهر خالية من رقاب العبيد، الأصابع
 تنمو على ضفة للتوغل، لى أن أرفق لله زهرة
 ملح مرقشة بازدراء الزوابع، كيف تصيب
 لحكم فى دهشة الأرض فابتدعا طفلة تتجمد،
 وامرأة للموائد، هن يردن الفتى قصيا،
 والذباب يحط على جثة الفخذ، هى قهرة من
 «أحبك»، وامرأة- كالبداية- تفاحة، نهدها
 المتراكم تفاحة، أنت هل تدخلين عناقيد منهمك
 فى اكتشاف فصيلته، أمه ارضعته أسمه لنا
 يتخثر، مألونها هذه (ال...) ليكون اخضرار
 دمي لفة للحقيقة، دوامة من ضجيج، ولا
 تحثريك زجاجة داعية، قطعة منك منسوجة
 بيدي، نلتقى، ويردك منهمك فى اكتشاف
 فصيلته.....

الديوان الصغير

مختارات من شعر
أحمد زكي أبو شادي



صانع الجماعات والجمعيات

صانع الجماعات والجمعيات

الدواجن»، ومجلة «الدجاج» و«رابطة مملكة النحل» ومجلتها. لكنه يضيّق بمصر الملكية عام ١٩٤٦ (وهو وكيل كلية الطب بجامعة الاسكندرية)، فيهجّرها إلى أمريكا ليظل بها حتى نهاية حياته في ١٢ أبريل ١٩٥٥. وفي أمريكا يؤلف «رابطة منيرفيا» -المكب الأدبي المصري، ويعمل استاذاً في معهد آسيا بنيويورك، ومحاضراً في جامعة برنستون، ومحرراً أدبياً بالإذاعة الأمريكية.

كان أبو شادي غزير الإنتاج متنوعه، جمع بين الشعر والقصة الشعرية والمسرحية الشعرية والأوبريت والمحمسة والتقى الأدبي والاجتماعي، والكتابة في الأديان والعلوم والأساطير والفنون والصناعات، بل وفي فن التصوير والرسم (أقام معرضاً بنيويورك).

أما مآثرته الباقية فهي تكوينه لجماعة «أبوللو» الشعرية ومجلتها (١٩٣٠)، التي جذدت دماء الشعر العربي، وخطت به خطوة واسعة بعد خطى الأحياء وخطى «الديوان»: العقاد وشكري والمازني، ودعت إلى ارتباط الشعر بالنفس الشاعرة والطبيعة، وإلى تعبيره عما يجيش في ذات الشاعر من قرد وفردانية، حيث الشعر-كما يقول أبو شادي -آية من جمال تتقنى لنا بمعنى الوجود، كما حركت «أبوللو» عمود الوزن العربي، ليحفل بالقافية المتروحة وبالقطعات القصيرة في وحداتها التفعيلية، وقد

أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) واحد من أبرز أعمدة المدرسة الشعرية المصرية والعربية الحديثة، فيما بعد جيل الإحياء التقليدي العظيم: البارودي، ثم شوقي وحافظ.

ولد أبو شادي في حي عابدين بالقاهرة في فبراير ١٨٩٢، لأسرة عريقة في الثقافة والأدب: أمه الشاعرة الرومانسية أمينة نجيب، ووالده الأديب الصحفي الشاعر محمد أبو شادي، وخاله الكاتب الوطني مصطفى نجيب، وأستاذه ومعلمه الأول الشاعر خليل مطران زعيم المجددين في ذلك الأوان.

مائة عام مرت إذن على ميلاد أحمد زكي أبو شادي، الرجل الذي ضرب في سبل الحياة العامة في أكثر من مجال: درس الطب في إنجلترا، وأقام بها عشر سنوات محرر المجلات والجرائد ويقول الشعر، ويؤلف «جمعية آداب اللغة العربية» بالاشتراك مع المستشرق مرجليوث، ويشارك في إنشاء «النادى المصرى» بلندن. ويكون الساعد الأمين للزعيم محمد فريد في منفاه، فيقوم بدور السفارة بينه وبين الحزب الوطني في مصر. ويقوم بتأسيس أكبر معهد دولي للنحالة في إنجلترا، ومجلة «النحالة العالمية» التي ما تزال تصدر إلى اليوم.

ويعود إلى مصر عام ١٩٢٢ لينشئ «المعامل البكتريولوجية في مصر»، و«جمعية الصناعات الزراعية» ومجلتها، و«الاتحاد المصرى لتربية

أضاً «أبوللو» يتجرم لا معة في سماء الشعر العربى من مثل :ابراهيم ناجي وعلى محمود طه وأبى القاسم الشابي ومحمود حسن إسماعيل وصالح الشرنوبى وعبد المعطى الهمشرى وغيرهم.

نصعت فى شعر وعمل أبى شادى روح علمية وعقلية مستنيرة، وقف بها فى وجه السلفيين فى شتى المجالات ، وخاصة أولئك الذين يحرمون الإطلاع على الآداب الأجنبية، لأنهما-عندهم-آداب لا دينية، فهو يوضح (كما ذكر د. جابر عصفور فى مقاله: هوامش على دفتر التنوير- إبداع، مارس ١٩٩٢) أن عقيدته تقوم على المزج بين الدين والعلم، مؤكداً أنه كلما تشرب الإسلام العلم-وهذه طبيعته الأصلية-ازداد نفعا وعظمة وتألقا وقوة على مسايرة القرون. ويقول فى جلاء: «يصح أن نعد تسعة أعشار الأدب العالمى الحديث أدبا لا دينيا، ولكن هنا لا ينهض علنا لإغفاله، وإلا أصبحت لغتنا الشريفة من أفقر اللغات فى الثقافة الحديثة.. ومن أوجب الواجبات علينا نقل هذا الأدب إلى لغتنا لأنه رمز العصر الذى نميش فيه... وما علي رجال الدين الإعلام إلا الرد على الشبهات فيما لا يرضيهم منه. وإنى إذ أدعو إلى حرية الكتابة والنشر لست بأى حال أتفق مع كل ما ينشر، ولكنى أحترم عقيدة مواطنى وأرفض الحجب عليهم»

صدرت لأبى شادى أعمال شعرية ومسرحية عديدة، منها: ثناء الحجر، قطرة من يراع، الشعلة، أطراف الريح، أغاني أبى شادى، الينبوع، من أناشيد الحياة الإنسان الجديد، إيزيس، زيت، النيزوز الحر.

توضح الطابع الإنسانى العميق فى روح أبى شادى كواحد من كبراء الرومانسية فى ثلاثينات وأربعينات الحياة المصرية والعربية، كما تجلّى نزعة التسامح الفكرى والدينى عنده، وتشير إلى تعاطفه مع الفقراء والفلاحين والبسطاء، وإن تم ذلك على الطريقة الرومانسية المعروفة، وتؤكد توجهه الحضارى القائم على تقديم دور العلم والعمل والعقل والفن فى تقدم المجتمعات البشرية. ومن الناحية الفنية فإن هذه المختارات تجسد الايقاعات الجديدة التى أدخلتها جماعة «أبوللو» على مسيرة الشعر العربى، وتجمد اللغة الجياشة بالعاطفة والحسوبة المليئة بالجرأة على البلاغة التقليدية المستقرة.

إن تقديم هذه المختارات لأبى شادى فى مشروته ليست تكريما له فحسب، بل هى تكريم لأنفسنا قبل ذلك. إذ هى إثبات متجدد على أن حركتنا الثقافية والشعرية حافلة فى كل عصر بالمجددين الشجعان، وبالمدافعين السامقين عن الحرية بكل صنوفها: حرية الوطن وحرية الرأى وحرية العقيدة وحرية الإبداع. هذه الحرية التى إن فقدت «لم يبق علم ولا حجة»، وحيث «الحكم بال دستور مهما عيته، أجدى وأشرف من صلاح المطلق»، وهى دليل بليغ على أن تاريخنا المعاصر حافل بالمستنيرين الذين جابهوا كل ظلام يريد أن يشد المجتمع إلى الوراء: فى الفن والفكر والمجتمع، حتى تتحقق بصيرته الكبيرة: «وفى الغد سوف لا يبقى بناء، بناء الظلم جبارا غنيا» وما أحوجا-فى هذه اللحظة-إلى دعوته الحساسة إلى الإخساء الوطنى، «الذى يقول فيها لأهل وطنه: «كلكم أبناء شعب واحد، بالأخاء الحر والحسنى قمين»

«أدب ونقد»

والمختارات التى تقدمها اليوم من دواوينه

الشعر

تتفنى لنا بمعنى الوجوه
لأمانيه بين زهر وعود
فوق عشب مكمل محسود
جافت صفى لصوتها المعبود
ب ووحى من عطفها المنشود
هكذا الشعر نفحة من خلود
فى نفوس الأنام أشهى الوعود

إنما (الشعر) آية من جمال
جلست عند شاطئ (النهر) ترنو
تحت غصن من الجنو ظليل
وقر (الحياة) فى النهر أموا
حسنها زينة (الطبيعة) لا الثور
هكذا الشعر بلسم من عزاء
يهزم اليأس، ينشر النور، يحيى

الشاعر

م توالى المروءة الوفاء
ب من التواء دى الحب
صنع (١) التواء واضع والأب
قد كل خير أو رجاء
ركب إذا حم القضا
نح دون من وادع
معروف فى طى الخفاء
بة يتلقى الناس اتقاء
بوا ومسموع النداء
ضع الاحترام والاحتفاء
ينبت ويشمر زدهاء
بأبيه: نعم لا قتداء

رمز الشبهام توالى الكرا
ومثال ما جمع الشبه
يا خير من خير
إنى شهدت أباك مع
وشهدت تلحق مد
وشهدته يعطى وم
ياتى الجميل ويصنع ال
شأن المحب لدى الحبيب
وشهدته فى الخلق مسح
وشهدت فليك اليوم مو
والفصن إن قللمتته
قل لادى بالمقتضى

مصر الحضارة

فصار الكون وضاء غنيا
فقد عرفت لنا (الشرق) السنيا
و (الليل) العظيم أباء وفيا
ومن أسببها الملك القويا
ونذكر فضلها الباقى العليا

بنينا (للحضارة) ما بناها
وما حجبنا لنا (شمس) طويلا
نحن لنا (الحضارة) أين كانت
ونحفظ من جلالها شعارا
ونحترم الشعوب إذا وفتها

فعبشى (مصر) سيدة وعيشى
وعيشى (للحضارة) كل عصر
فمن أسبابها أقوى حصون
وفى القند سوف لا يبقى بناء

فخساراً (الدنيا) دوا
كما أنشأت دولتها ملياً (٢)
تعز وتصر الشعب الأيماً
بناه الظلم جباراً عتياً

عماد الأمم

ولم أركب الأخلاق مظهر أمة
ولا مبدع الأخلاق كاختر (٣) التى
وما العقل والعرفان فى الأسر قوة
فقدس إذا كرمتم مجداً لأمة
هى المنبع الصافى لكل فضيلة
فإن فتدت لم يقن علم ولا حجة

وجورها المحبى عزيز رجائها
تفلى وتنبى من طهور غذائها
إذا كانت الأخلاق صرعى بدائها
ونفضتها حراً لبقائها
ومشرق الهام وأصل سنانها
كما يخلق الأحياء منع هوانها

أبو المول

لم يقن شبيب الدهر منك تيقظاً
ممرت حوادثه الجسام رواية
ما بين أروعها وأغربها مضت
وتظل مبتسماً بلحظى ساخر
تقضى بموت العايشين مباركا
وتحدث الأبناء لوفى قهرها بما
وأجل سرور وحدة وتعاون
فبها سمت (مصر القديمة) دولة
ولو اهتمت (مصر الحديثة) مثلها
فناظر - برغم الصمت أنت مبغوه -
واهد الذين نسوا فخار جدودهم

كلا، ولا ثوب الزمان الخالى
وكأنما أنت الضحكة السالى
تلك القرون كمر يضع ليلال
بالوهب والجسب روت والجبال
جهد الذين بنوا بناء رجال
أخفيت من أسرار مجدها بال
فى رفع أمتهم وحسن فعال
بالمعجزات، وأى ملك حال
نالت من الأممال كل منال
نظر الدليل بموحش لرممال
لعظام التاريخ غير مغمال

الصفور

ساكن الأغصان غرد
صوتك الصداح حمر
أنت لا تخشى همومها
تبصر الدنيا لعمى ما
كل ما فى ها جميل
كل مباتها لوى خليل

للمنى شمس راوغن
يطرد الأحزان عنى
أنت تحيى فى اجتهاد
لهم نفس حداد
طالما لم تملق أسراراً
صادق، أهلك (كسرى)

أنتم من أن المعلى الى
بالوجه ودا الحورغ بال
تنفق المعلى مرمجدا
لا تسمى عى مآ وجدا
ساكن الأغصان غرد
واعطنى درسا شهييا

بنت الويف

إن دام ذكرى (الحضره)
مضت شه هوروشوقى
أجمل يها من فتاة
وتغنى دم البيت حتى
وتغنى دم الحقل حتى
وتدرس البيوم مثلى
فى كل علم شهي
ويمنع المعلى قل نورا
ليست تعيش للهو
أعز زيهام من فتاة

فكم حببنا نى المسره
ماهان مءى قبال ذره
تخلى التيه بابه
ينسى يها البيت قمره
تؤلف يها كزهره
مسمعى الوجوه وسره
يهدى إلى الحسن سحره
ويمنع المعلى نوره
لكن تمعيش لنظيره
ستمنع (النيل) فخيره

المعلم

لم ألق فى الدنيا عظيمما
قبل المعلم مستعز
يبنى لنا جيلا كمالما
داع إلى الصالح السليم
من غرسه أضحى الرجا
فهو والمهذب المثلث
الأم إن هى أحسن
ليست تكرأ لولا
هى والمعلم فى سجا

أوفيه من قلبى التنظيم
زامستقلا مستقيما
يحبنى لنا الجيل القديما
م (٤) يرد بلسمه السليم (٥)
المصر) موفورا جميما (٦)
قفوا المثلثا أقيما
كانت إماما لا أميما (٧)
دقيل لإصلاح أديما
ليفتي بان به العديما

الأخاء الوطنى

صديقونى اكل ما يجدى لكم
علمه أن تبذلوا من علمكم
حده فى جد إخلاص متين
وتداكم بهذا مفتون أمين



كلكم أبنا، شعب واحد
من يهن منكم أخاه قسديهن
بالأخاء الحر والحسنى قسمن
نفسه، إذ كلكم ذاك الحسدين

عمو الأمم

والعمم للأمم القسرون ورعا
وغذاء قرتها متانة خلقها
إن نالها التشكيك فى أمالها
وإذا أبت إلا البلوغ لخلقها
وأرى الجهاد من الجلالة سيفه
وأرى من آل الظلم تحت حرابه
تقضى القرون وعمرها بشبابه
ودوام نهضتها دوام جوابه
هجم الزمان يظفزه وينابه
فالحق مردود إلى أصحابه
وأرى من آل الظلم تحت حرابه

القدر بالآعمال

قولوا لمن خذل الغرور عقولهم
لا تحسبوا أن الوقار بعزلة
يتساوىان لدى الفخار: براعة
كل له عمل يقدر فضله
القدر بالأعمال لا الميلاد
شرف الحياة له شريف وداد
بيد الأديب ومنجل الحصاد
بالنفع والإخلاص والإسماء

عقيدتى

عقيدتى أنتى حى بوجدانى
وكل هذا الوجود الفخم من خدمنى
لا حقد فى هذه الدنيا يؤخذ به
فلن تقيدنى يوما وتخذلنى
ولن يمسىء لثلى أيا رجلا
وما الشقاء مصابا غير محتمل
فأكبر الهم - مهما جل - غايته
حرارة النفس بالإيمان تنقذها
فلا تقصّر عن سعى، وإن حرمت
أرقى به قيل أن أرقى بإنسان
منا دمت أخلص فى حبى وإيمانى
ذهنى الوفى لتثقيب وعرفانى
إلا وسواس أوهام وأشجان
لكن أسمى لى نفسى عند خذلان
إذا تبينته من غير إذعان
كغاية الشلج من إشعاع نيران
من الهموم ومن وسواسها الجانى
فى يومها لم تنم عن يومها الثانى

الفقير الغنى

لا تظن الفقير عارا
غير نفسه فقر لغنى
قد من صخر خرو ولكن
شيممة الدنيا قدما
ورحمتها فى انتظام
يفقد المرء اعتبارا
أله العدم والنضارا
سوف ينهارا نهيارا
تهزم البساعى اقتدارا
تطحن الفوضى مسارا

لَنِيْنَالِ الْخُلْدِ مِنْهُمْ اِذَا غِيْرَ فَضْلٍ لَا يُجَارَىٰ

* * *

كسان لى جىمار يخیل
 غیبر أن الموت أقصی
 وینو فی اغیبتار
 کم تعم الواعن جهاد
 ما استطاعوا ای سعی
 راحی شقیبهم أسیرا
 ساء بخلا ویسارا
 ذکیر حسنی توارى
 ضیعور المال المعنار
 ففقدوا بعد حسیاری
 مالم یقروا الا حسار
 وغدوا یضأ أساری

* * *

[illegible]

حكم الدستور

ما كان حكم الفرد مظهر قوة
فالناس ما بلغوا الحضارة بالهوى
والحكم بالدستور مهما عتبه

بل كان مظهر أى رأى أحقق
بل بالتشاور والخسبى والنطق
أجندى وأشرف من صلاح المطلق

الإمال القومية

إن العظيم هو العظيم بنفسه
ومن المصائب للشعوب مصفاخر
مما مات شعب سطر تاريخه
والناس ليسوا في عديد جسمهم
هي التتابع والتناسخ كلما

في حالي الإدمار والإقبال
وغدا نهضتها على الأجيال
مثل الأنبا وسيرة الأبطال
لكن بأحلام بقين غسوال
أفنى الزمان لها القديم البالي

مصر الجميلة

يا جنة الدنيا وموئل حسنهما
الكون يستجدي وأنت سخية
أين الزمان السمع في ايناسه
أين الطبيعة جودها يكتوزها
أين الخلود كخلد من قدسته
أين اللآلئ غير ما نشرت على
أين العجائب مثل ما حملته

عاش الجمال الحرفى واديك
من ذا الذى يتمنع يرمسيك؟
رغم الأسى إلا لدى أهليك؟
يحكى الذى وفيت حين تفسيك؟
وحببته الإيثار فى ناديك؟
ناديك أو واديك أو شاطئك؟
للدهر ياتية كما يمينك؟

عابد الويف

أرتو إليه موحدا متعبدا
فيهزنى منه سمو وشعوره
الفيلسوف طهارة وبساطة (٧)
يختار أروع بقعة لصلاته
فتسرى (الطبيعة) فى سكون جلالة
ليبرتل الآيات - بين صواح
وترى الجداول فى دموع وداعها
حسرى على وقف الحياة إلى غد
فى كل ساكنة وكل نزوعة
دلت على معنى الوجود لمبصر
أيلام من تخذ الجمال رسوله

بعد الغروب بوجهه الوضاء
ومن السمو تعبد الحكماء
والمستسمعون هممتوفاء
وكأنما ناجى الجمال إزائى
وحنان ذى كرم وسمع نداء
فوق الغصون - على خير الماء
للنورين غلالل الظلماء
فصلاتها عطف على الأحياء
ملء النواظر عبادة للرأى
فكفته صفو خواطر الشعراء
لله... إن إلى الجمال دعائى..:

أدواء الأنام

الأصل فى الدنيا: الحقوق مشاعة
ومن الكرامة أن نصون فتغيرنا
وأعز سيدة الشعوب أبرها
ولعل أدواء الأنام جسميعةها

فمن الوفاء البر بالقسطاس
فلكم فقير مثير الاحساس
بالنفس قسبل المال والحراس
للفقر، ثم الجهل، ثم اليأس!

ابناء النيل - الفلاحون

هم زين تربته وحليته مسائه
رفعموا على اكتافهم تاريخنا
الأرض ينطق حرثها بنشيدهم
ولكم ترى أثرا يعيش بقربهم

وفخار ما أبقى شعاع سمائه
من عهد (فرعون) لقاصب مائه
والقطن يسهم حبولهم لجنايه
غضا فلا ينزو (أ) إلى بئانه!



هم نسل من شادوا الحضارة دولة
إن يُتركوا في الجسهل رغم تراثهم
ويتألم منهم كل فرد حقيقه

والفاتحون الملك في استعمالاته
فلسوف يأتي الصبح بعد مسائه
بالعلم، فهو السيف عند مضائه

الروح الغنى

أنا الصنف في رولكن
وليس غير افتتاني
ملء الطبقة يسبي
غنى يرى غنى طويلا
بل أن أفنتش حولى
كم من جسم الشهي
في النور في الروض يلقى
أرى الحققة تقببه
رأفت وادى حرا
ومما أبتلى جسموايا
كأنما صرت حدى
أسير حرا طليقا
أسائل الطير حتى
ولأخفافه يودا
ولأسير رضى ريرا
غنى ذا نفسى المرائى
الراقع اعطى الى
الضماناه بسورى
المنعم شاتى بحث
أنا الصنف في رولكن

أنا الكبير في ريفنى
بكل حى سن أغنى (٩)
فكرى ولاء
وليس طبع على التمنى
عن سحر جنات عدن
يهفون لمن كان يجنى
فى كل معشوق لحن
تبديلون ولون
فلم يقل لى جنى
ومما اخست قط عنى
سلطان نفسى وكسوى
مابين حسن وحسن
يشنف الطير راذنى
ولا وسى اوس دجن (١٠)
ولأخفافا لى غنى
المزجى لى لذهنى
النباهظ لى لى
الذاهب لى لى
بين الوجى ودينى
أنا الكبير في ريفنى

دولة المرأة

الملك شطران: شطر للرجسالى به
وللنساء حىقو إن مضت وغدت
وانما المرأة الدنيا بما جسمعت

شبان، وشطر لى ريات أحجال
وهما فكل جلال بعدا بال
إذا تربت وصانت حسنهما الغالى

الطيب والزهر

كتابك العذب ياروحى وريحانى
وناشد الشعر من قلبى فهناك هوى

وقا فحيا غرامى حين حيانى
يا قبلة الشعر يا شمسى وديوانى

يؤدى به البعد لولا حبيبك الدانى
وكنت كالشمس فى حسم واحسان
وفيض نورك إسمعا اذا لانسانى
وكل معنى دليل الصبر للعانى
فى أحرف النور من معبودى السانى
حروقه من فؤادى (زين) إيمانى
فى مكن الخلد من نفسى ووجدانى
خوف الفراق وكونى عند حسبانى

رحلت عنك رحيل الطيب عن زهر
فكنت كالزهر برا والنسيم رضى
أهلا بمكتوبك البسام ينعمشنى
فى كل لفظ معانى الأنس ضاحكة
أهلا به من أمين حاسل قبلا
لثمته فى تقى أضعاف ما لثمت
وصنته والأبر الجرم من ورعى
الله يرعاك لى يا مهجتى فدعى

عوس الهاتم

روفى الهجر يا أغانى الظلام
رشتاء لقلبه المستهام
أن يسر الحبيب من ايلامى!
ضاحكا من فؤادى المترامى!
وكذا يرتضى أميرى خصامى
كيف أنسيت أشوق الأحلام
ها زنا من تقلب الأيام؟
أقبل الفجر من رسول الفرام
تسامى لحسنك البسام
هو للشعر من نبالك رامى
من أغاريد فتنتى فى منامى
كيف أنسيت فى غرور هيامى
غير مرآك أو أبى لى مدامى؟
ايه يا نجم قناتل من ظلامى
واذكرى فى الفسادة معنى أوامى
دمعة منك سوف تروى عظامى!

عذبة أنت فى الخفاء وفى الجهد
بلغى العاشق الأمن على العم
وأرقأى أدمى فحسبى عزاء
ويؤن الجمل الجنة قلبى
زاعم ما أنى به غير أهل
يا حبيباتى! ويا منارة لى!
كيف أنسيت يا غرامى ولو عى
ألثم النور فى دعاب اذا ما
واخال الازهار فى روض بيمتى
ويجىء الأصيل ينشر تبرا
ويجىء المساء بالوحى صدقا
كيف أنسيت يا ربيعة عمري
هل قضى الحب من غدا لروحي
ايه يا (زين) آفل من شبيبانى
افرحى العصر واسعدى دون قبرى
وأنا المذنب القفور وحسبى

طفولة الحب

بعد هجرى فى عذاب وسعير
ما بدت فى غير مرآها النضير
فاحتمت فى صحبتى من كل ضير
لأفادتك كخلد عشير
مثلا تغنيك من شوقى الكبير!

نشأة الحب التى لم تحفظيها
لم تشأ تركى ولو لم تتركها
عرفت قدرى وان لم تقدرها
وتأسس، آه لو لم تهجرها
مهجتى الصغرى بها كى تلهمها

سُطِرَتْ من كل حسي وفؤادي
وجعلت في حلي من سهادي
كل سطر ضم جزءا من رشادي
نخبة من شعر روح لم تفنيها
كان يتلو آية للحب فيها

كم تقضى مجلس فيهما وفيه
بين درس واشتياق لا يليه
من بنان لآعب كم يشتهيه
فأقضى أنس ساعات شبها
ما تمنى غير أن لا يصطفها

آه كم كنت أراعى من جمالك
أحشاشي في مراعاتي لحالك
كل حظي خلصة نجوى سؤالك
تلك نفس تيمت لم ترحمها
وأمانى مهجة لم تعرفها

ثم ولى ذلك العهد الكريم
آه ما أقساك يا ربى الرحيم
ما بكى إلا كما يبكي الفطيم
فبكيت مثلى عيون لم ترها
وتلقيتنى كما لم ينيتها

فقضيت العمر أبكى ثم أبكى
فإذا بالصبر يفنى بعض شكى
وأراك الآن ممن يمدنوا لفككى
فلك الشكر، وها نفسي سليها
فارحمى، أو فاطمى، أو فاقطليها

وتغنى بدم الفجج طائر
عاشق مثلى، ولكن في هناء



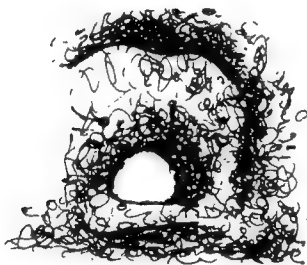
وجسم الـ الكون ما غنى وشاء
واستوى الحب على عرش الفضاء
كلها ذكرى لأحلام السرور
تهدى كبريات الشعور

وكان الشمس لبثه كساحر
فأهاج الشعر من قلب رخا طر
فبحشت عن سطور لم تعيها
ومعان للهوى لم تدركيها

* * *

ذابل الذكر الذى لم تحفظ فيه
نشأتى، والدمع يحو الحزن فيه
ليت شعري هل يوقى من ذويه؟
قطرة من مدمع البحر الفزير
نابت الحب على رغم الصخور

فمتناولت قسيرا فى خشوع
وتأملت به بين الدموع
وشذى الحب به صففوا بضوع
بعد نجوى أدمع إن تذر فيها
يرتوى منها غرامى فيليبها



الهوامش:

- (٦) الجميم: الثبت الناهض المنتشر.
(٧) الأميم مجازا بمعنى الأبله المغبون.
(٨) البساطة: التجرد: simplicity.
(٩) فلا يحن.
(١٠) أغن: عامر بهيج
(١١) الدجن: الظلمة.

- (١) كون، أنجب
(٢) مليا: زمنا طويلا
(٣) أى كالأمة الحرة
(٤) أى إلى التوفيق بين القديم والحديث
(٥) السليم اللديغ أو الجريج الذى أشفى على
الهلكة.

الحياة الثقافية



بدر توفيق، محمود نسيم، وليد الخشاب، هاجدة هوريس،
هاجد يوسف، رسالة اسويط، د. محمد عفيف، ابو
المرءى طاهر السندوبس، اصـ _____ دارات.

الرجل الذي يحب الإنجليزية، شاعر من المد الغربية بفول بجالزة نوبل

اللغة ملك الخيال

بالإنجليزية، فإن والكوت لم ينتج من النقد اتحاد في جوانب عدة؛ فمن جانب المرأة أدين بأنه يعبر عنها بطريقة سلبية مستخدماً الكليشيهات البالية. وفي عام ١٩٨١، عندما كان استاذاً زائراً بجامعة هارفارد، أدين بالتورط الشاذ مع أحد طلبته، لكنه دافع عن نفسه بقوله: «إن الحب من المتحنيات المؤثرة في حياة الإنسان، وأنه كان يناقش المسألة مع تلميذه». كما أدانته الكتاب السود بأنه يقتقر إلى الروح النضالية، وقد دافع والكوت بقوله: إن الكتاب السود لا بد أن يتعاملوا بواقعية مع تاريخ العبودية، وبلا مراعاة. لأن المرارة تؤدي بهم إلى التفكير من منظور الانتقام «لأننا إذا ظللنا يقول: انظر إلى ما يفعله البيض ملاك العبيد قلن نحقق النضج أبداً»

وتتطور طريقة والكوت إزاد التعامل مع تاريخ القهر والعبودية في إعلاء اللغة التي يرى أنها أهينت فيه، مصيحات المستعبدين وملاك العبيد. ثم يعلن أن اللغة ليست ملكاً أو عقاراً خاصاً لأحد. ويقول «إن اللغة لا يملكها إلا الخيال».

يمنح الشاعر ديريك والكوت (٦٢ عاماً) جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٩٢ تكون الأكاديمية السويدية قد توجته أميراً على الشعراء ذوى الثقافات المتعددة. ولد والكوت في جزيرة ترينداد (وهي إحدى جزر الهند الغربية) التي تستخدم فيها عدة لغات. ففي إحدى القصائد التي تشبه البيانات المدونة في البطاقة الشخصية يقول والكوت:

«لست سوى زنجي أحمر يحب البحر،

دوست دراسة استعمارية راقية،

أجمع في شخصيتي بين الهولندي والزنجي والإنجليزي»

أعطته أمه، التي تعمل بالتدريس، مائتي دولار لطبع ديوانه الأول (خمسة وعشرين قصيدة) في ترينداد. وقد أدت دراسته في جامعة جامايكا إلى حصوله على زمالة روكفلر في نيويورك. أسس في ترينداد بعد ذلك جماعة المسرح، حيث عرضوا مسرحيات من جميع العصور، من شكسبير إلى كاليبسو. وعلى مدى خمسة وعشرين عاماً الماضية تنقل من سانت لوتسيا إلى أميركا كمدرس في جامعات عديدة، طبع أثناءها تسعة دواوين، وعدداً من المسرحيات.

ورغم أن الشاعر الروسي جوزيف برودسكي الذي يماثله في تعدد الثقافات اللغوية والأدبية يعتبره واحداً من كبار الشعراء الذين كتبوا

(من نيزويك الاسبوعية الأمريكية

١٩٩٢/١٠/١٩)

مهرجان المسرح التجريبي: غياب اللغة وحضور التقنية

وأعنى تلك الصيغة التى تنفى اللغة وتبطل التواصل، وتفرغ المسرح من قوادة الحجة التى شكلت على مدار تاريخه خصوصيته البنائية والدلالية، وتحولت الى مجموعة تقنيات مستعارة مقتطعة من سباقها ومنقطعة عن محيطها الاجتماعى والثقافى.

لست ضد النزوع التجريبي الهادف إلى خلف الدلالة والرؤية عبر وسائط غير كلامية، معتمدة على جسم الممثل والحركة والتشكيل، ولا أستهدف الدعوة إلى عروض لغوية وإبقاء الممثل داخل حنجرتة، ولكن أن يتحول المسرح إلى وصفات جاهزة وخليط بصرى وحركى متعدد الانتساب، ويقتصر التجريب على إبطال اللغة ليس فقط كوسيط حوارى، ولكن كخبرات وتجارب وموارث، فذلك ضد التجريب بمعناه الإبداعى كاستجابة لضرورات اجتماعية وثقافية ويحث عن ماهية المسرح والعناصر الأساسية التى يقوم عليها العرض، وتأكيد لمسرح الهروب والارتداد إلى الذات والاستغراق الكلى فى التقنيات

مهرجان المسرح التجريبي مراجعات ضرورية محمود نسيم
فى دورته الرابعة، جاء مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هذا العام، ليضع ليس فقط منظميه وإنما الحركة المسرحية بكاملها أمام المرأة، كشفا للحقائق المؤجلة، وانفلاتا من دورة تكواريية تختزل النشاط المسرحى فى بضعة أيام تكتظ فيها الحشبات والقاعات، وتتنوع المطبوعات والندوات، وتنسج -بالتالى- صورة مزيفة للواقع وتعطى انطبعا خادعا بالامتلاء والحركة.

سأجتاز عن الاضطراب الإدارى والتغييرات المفاجئة لمواعيد العروض وأماكنها مما جعل تتبع المسرحيات وفق الجدول المعلن عملا عسيرًا مضللًا، وأبدأ بأخطرها فى تقديرى، وهى تلك؛ الضيفة المكرسة من خلال الأجهزة الرسمية والمعتمدة من وزير الثقافة مباشرة، والتى يجرى ترويجها الآن باعتبارها لغة المسرح المستقبلى الحاملة وحدها لمجهره،

«هذا الاحتفاء الدال بعروض لا تحمل قضية أو توجهها، وترك المساحة مفتوحة لهؤلاء الذين يحولون مسارح الدولة الى سلة ليلية أو ينتجون عروض المقاعدة الخاوية، وتقديم المبدع المسرحي لا باعتباره صاحب رؤية وطاقة تشكيل بصرى وإنما باعتباره تكتو قراط ثقافى وصاحب مهارات حرفية، هذا التهميش المتعمد لمسرح الثقافة الجماهيرية وجعله مسرحا ذيليا قابعا فى ركن معتم من الصورة لقد ركزت وزارة الثقافة فى تبريرها لإقامة المهرجان منذ أربع سنوات على ضرورة استقدام العروض التجريبية المنتمة لثقافات متنوعة من بيئاتها الأصلية، وذلك حتى يتمنى للمسرح المصرى تجاوز أزمانه واختلالاته الهيكلية والفنية بالاطلاع على التجارب المتقدمة فى الفن المسرحى والتفاعل مع الأشكال البستكرة، إذن ليست استضافة الفرق الأجنبية وإتاحة المجال أمامها للعرض على الخشبات المصرية -على ضرورته- مسألة مطلوبة لذاتها، بل لما تحدثه من تفاسعات وما تخلفه من خبرات وتجارب، ومن يتابع أوضاع المسرح طيلة السنوات الأربع المتقضية يصل لا بد إلى استخلاص نتيجة عكسية، وهى ازدياد الأمة وتحذر الخلل وانعدام الرؤية والمسار، واقتصار التفاعل على استعارة السطح وإعادة إنتاجه آليا، والتعامل مع التجريب الغربى المستند إلى تراث سحق وتجارب عملية منتظمة على أنه شفرات أدائية وتقنيات محايدة. مما يبرر الكتابات المتسائلة حول جدوى المهرجان بكيفياته وأسايبه تلك تحديدًا، فليس ثم اعتراض على المهرجانات وإنما الاعتراض منصب أساسا على آلياته التنظيمية وطرائق عمله، وعلى نفق البدين من المسرح وأوضاعه

والخطورة هنا أن ذلك يحدث تحت لافتة التحديث ورفض التركيب التقليدى للمسرحية، مما يستهوى قطاعات متعددة من الشباب الباحث عن مكان ومكانة، والمكاسب متضمنة فى بطاقة الدعوة: الاعتراف الرسمى وإدراج العرض فى البرنامج وترشيحه للافتتاح والتمثيل الرسمى..

ويكفى استدلالا على تهافت تلك الصيغة وهزلها الفنئ، أن أذكر بعرض المهرجان الافتتاحى «سفر المطرودين» الذى جاء على نحو أو آخر إفرازا لتلك الصيغة وعلامة عليها : كلمات جافة تصورونها شعرا، مأسورة ضخمة على أحد جانبيه المسرح تلقى بالممثل على الخشبة وكأنها تطفحه، تخطب عشوائى فى تكوين الصورة، ركافة خركية وصوتية انفصال تام بين الحركة والكلمة، بين الصورة والدلالة، مأسرة مسرحية متغلقة على ذاتها ومعزولة عن محيطها.

وكذلك، يكفى تأكيد على خطورتها، أن أشير إلى استقطابها المتزايد للجماعات والتجارب الشاببة المنساقاة وراء البريق، بريق التواجد الاعلامى والتجريبى والتفود الابداعى..

فهل أكون مبالغا إذا ما ذهبت إلى أن تحويل المسرح إلى مجموعة من التقنيات وتفريغه من محتواه الاجتماعى هو غاية مستهدفة، قد أكون مبالغا ولكن لدى أدلتى: هذا القفز على واقع المسرح وأوضاعه المتأزمة واختزاله إلى مهرجان موسمى، هذا الترويج الرسمى للتجريب الشكلى، كما لو كان التجريب مجرد حامل تقنى وشكلى محايد مفرغ من الدلالة قابل للاسقاط على أى تجربة وليس استجابة مشروطة بزمان ومكان معنيين

اكتفاء بساعات إرسال مسرحية مبثوثة في شهر سبتمبر من كل عام.

سوى ذلك، فقد جاء لقاء هذا العام، مثل سابقه، مفتقدا لتحديد أى معنى للتجريب، وبداية فإن تحديد التجريبية ليس مطلباً مترفاً أو لغواً مغرماً بضبط المصطلحات، وإنما هو مطلب إجرائي، في أضيق حدوده، يحدد التجارب المشاركة وتلك المستبعدة وفق منظور معين ورؤية محددة وليس وفق مواضع عامة يمكن أن تنضوى تحتها الأضداد والنقائص، ومواصفات يضعها موظفون مكسيون في غرف مغلقة، فالتجريب فكرة كيفية وليست كمية، ومجرد تواجد العروض في المهرجان ليس غاية أو قيمة في ذاتها، ويجب أن تتخلص الإدارة المنظمة من ذلك المفهوم الذي يسعى لإشراك أكبر عدد من العروض وتثيل بلاد وقطاعات مختلفة وهي لا تملك من التراكم المعرفي والخبرة الفنية مالا يمكن تصور معه إمكانية عرض تجربتي، وهذا ليس تقليلاً من جهد أو انتقاصاً من طموح وإنما هو وصف حالة وتقرير واقع، إن تقليل عدد الفرق المشاركة واختيار نوعياتها بدقة لا يوفر فقط الجهد والنفقات، وإنما يقضى على ذلك التضاحك في جداول المهرجان ويرامجه، والذي عادة ما يقضى إلى عروض لا يراها أحد ومشاركات مسرحية معوقة، بحيث تتوفر المسارح وعدد أيام عروض أكثر لمجموعة محددة من التجريبيات المسرحية، فلم يست المسألة ملء جداول وشغل مساحات وتقديم أرقام للصحف وإنما تجارب تحمل ثقافات مختلفة وإتاحة السبل لاكتشافات معرفية وفنية متنوعة.

ومثل اللقاءات السابقة، فقد جاء لقاء هذا العام ليعيد تأكيد الفارق الهائل بين الممثل الغربي ومثيله العربي، وهو الفارق الذي استلقت الانتباه والنظر بقسوة أفتى أن يكون لها مردودها الإيجابي على نشاطنا المسرحي، فكيف الادعاء والتحدث لنينسح المجال أمام الجهد والتأمل والاكتشاف. لقد تركزت التجريبيات الغربية في فك النظم والعلامات التي يختزنها جسم الممثل وأتت بنتائج مبهرة تدل على التجربة المعصلية المنتظمة داخل رؤية ومشروع مسرحي، فالممثل الغربي لا يختزل عمله في الأداء الصوتي ونطق جمل الحوار واستعادة الانفعال، وإنما يتركز في كيفية إدراك الفعل وتشكيله داخل التركيبة المسرحية، وتخليق لغة غير معتمدة على الحنجرة عبر وسائط مختلفة، حركية وتشكيلية، فلا يتم التركيز على الجهاز الصوتي والانفعال اليلدي الممثل وإنما على الجهاز الحركي والتخيلي، حيث تقوم أنظمة العروض على تيارات الوعي وتداعيات الحواس وتراسلات الحركة والصوت والسعى إلى إيجاد اتزان آخر للجسد عن طريق كسر اتزانه في الحركة اليومية، بينما يظل الأداء التمثيلي بعامة عندها أسير حنجرة الممثل ومدرسة التصوير الفوتوغرافي والمبالغات الصوتية والحركية، ورغم أنني لست من هواة نقد الاندماج في المسرح، إذ لا مفر، كما يقول بريخت، فلا بد من الإبقاء على درجة من الوهم إذا كان علينا أن نتكلم عن المسرح، غير أن مثلنا المسرحي يتصور الاندماج على أنه مبالغة أدائية في نبرات الصوت والحركة وليس كعملية تدريب مستمرة على استعادة الانفعال وتنظيمه في توافق حركي وصوتي مع لغة

الشخصية، وفي النهاية ، ونتيجة لتلك المبالغيات الأدائية، ورغم ما لدينا من طاقات تمثيلية مبدعة فإننا لا نحصل على أداء مدروس.

تلك كانت نقاطا مجملة ، وأتناول الآن-في حدود ما شاهدت عددا من العروض الأجنبية والعربية، متوخيا في الاختيار أن تكون دالة على الطابع العام للتجارب المشاركة ، وإن كنت أود ، في البداية، أن أشير إلى انخفاض المستوى الفني لعروض هذا العام، وهو ما انتبه إليه الكثيرون وأوردوه في كتاباتهم، فقد جاءت المشاركات هزيلة ويائسة على نحو فادح وفي مرات نادرة، كان ما نراه محققا لفكرة المسرح وشروطه، ولعل ذلك ما يعطي الكتابة مبررها الوحيد.

ترواحت التجريبيات الغربية : -في نماذجها الأساسية- هذا العام ، بين عروض تعيد الممثل الى وظيفته الأولى كمشارك في لعبة طقسية تراثية مفتوحة مع المشاهد في إرتجالية منظمة تعتمد على المفارقة والمبالغة والقفشة-يا هذا المثلث قد مات/ رومانيا-وعروض تحيل المنصة إلى مكان لتجمع جزئيات بصرية وتتابعات حركية نافية للغة والممثل وربما المتفرج-كتالوج سعادة بلا تاريخ /فرنسا-وعروض تهتمند على نص معين، لكنها تتعامل معه كتخطيط مبدئي للعرض، مجرد سيناريو يحدد خطوات العمل-جوذو-مولدا فيا-وعروض تعتمد على الرقصة والتشكيل النحتي في الفراغ واكتشاف قدرة الحركة على خلق أشكال جديدة والكشف عن الجسد الكامن تحت الجلد والعضلات-الدنيا المحرمة/بريطانيا- . كانت المشاركات

المصرية- كما يمكن أن نتوقع- انعكاسات دالة على البيئة المنتجة لها ، وإشارات على التيارات الفاعلة الآن في المحيط المسرحي ، وجاءت المشاركات العربية متراوحة بين عروض تقليدية قاصرة على أن تكون مسرحية فضلا عن كونه تجريبية -قطرقة/المغرب- الذي حاول احتذاء مصدرة الأدبي «اللجنة لصنع الله ابراهيم» وترجمته بشكل حرفي تقريبا على الحشبة، بهم مشوش ورؤية مرتبكة للنص الروائي والعمل المسرحي معا. وعروض لبلاد لا تستند إلى تراث أو تجربة خاصة، فيكون طبيعيا أن تأتي عروضها التجريبية تقافزا على واقع واقتطاعا من سياق، والأمثلة معروفة. أما العرض الأردني « يا من هناك» فقد استحوذ على مشاهدة بتشكيله الخاص وينتسح المحكمة وقدرته على تركيب المكان ومنظور الرؤية وإشاعة جو من الحميمية والتواصل، وجاءت المشاركة السورية-النو- ففي صورة مشروع تدريبي لطلبة المسرح في الجامعة، يقرن على الارتجال المنظم وكيفية إدراك المسافات المكانية واحتلال الفضاء وضبط الايقاع ، أما العرض الجزائري-عرس الذيب- فقد انصبت اهتمامات صانعية على كشف تناقضات الواقع. الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال دون اهتمامات مماثلة بالكيفيات المسرحية، فجاء عرضا كاشفا برؤية صدامية، وإن كان أقرب لعروض الهواة من حيث المستوى التقني والمهارات الحرفية لا من حيث توجه التجارب الأولى وحرارتها. ولقراءة تفصيلية بدرجة ما ، أختار عرضا ثلاثة:

«كتالوج سعادة بلا تاريخ» اسم موح وذو دلالة مكشوفة للعرض الفرنسي الذي لا ينفى

الشجرة تربط الأرض بالسماء فى الأساطير»
وهى -بصريا- تجريد أول للمكان والعلامات
،فيما يأتى الخليط اللغوى المستخدم، المتعدد
الأسنة واللغات «الانجليزى /فرنسى. /عربى»
ليعطى تجريدا ثانيا ،فهو يعنى عدم التأطو
بلسان معين أو جنسية محددة فاللغة هنا
تراكيب صوتية مفزعة من دلالاتها ،تمارس على
نحو يناقض وظيفتها التوصيلية وطبيعتها
العملية ،إنها تقضى على التواصل الإنسانى
وهى أداؤه ،وتفرض بالانسان للعلم وهى أحد
مظاهر وجوده ،ولا يتفصل الممثل هنا عن لغته
بالغائها بل بكثرة ترديدها ،ولا يستخدم
الخليط اللغوى لتبرير الاستخدام التعبيرى
والتشكيلى بلجسم الممثل بل لتوسيع مجالاته
وعلاماته .

وفى «جودو» لا يصارع الفرد أقداره
المجردة أو الاجتماعية أو الداخلية ،بل يصارع
حدا ،وهو ليس محكوما بتقرير مقاديره
ومصيره الشخصى أو تأكيد إرادته
الفردية ،وهو ليس ضحية نبوة مسبقه أو
ضحية ضعفه الارادى وسوء اختياراته ،وإنما
هو محكوم بالبرودة والتكرار والرتابة «فلا
شئ يحدث ولا أحد يجسئ» لا غير
الانتظار العدمى فى تكرارية ميتافيزيقية.

وفى سياق العروض العربية والمصرية ،فإن
عرض-مكان مع الخنازير لعبد الستار الحضرى
-يظل أكثر ما شاهده امتلاكاً لحرفية المسرح
وتحقيقاً لشروطه .هنا لا يتلقى المشاهد العمل
المسرحى باعتباره تجميعا تأليفيا لمزئيات
بصرية وأدائية يمكن أن توجد كأجزاء منفصلة
وإنما يتلقاه كوحدة مركبة ،بتعبير آخر: لا
يتجزأ العرض إلى شرائح أو مقاطع وإنما
يتكون دفعة واحدة فى وعى المشاهد ومخيلته

الرجلان يبدوان وكأنهما مبرمجان على ما
يفعلان ،إلا أنه مع ذلك لم يفقد طابعه
الانسانى وبراة تجرسته ،إنه فن هجيتى ،أو -
بلغة صانعيه - فن لم يخترع بعد .

وإذا استعبد عرض مولدافيا» فى انتظار
جودو» بيكيت ،فإنه يستعبد كلمات رامبو فى
«فصل من الجحيم» إننى أكتب عن أشكال
الصمت وأعبر عما لا يمكن التعبير عنه «وكما
هو معروف ومقرر سلفا ،فليس ثمة من تشابه
بين الاثنين ،كتابة أو حياة ،بل هو التناقض
ذاته بين حياة رامبو المليئة بالزوارق النشوى
وتشوش الحواس. والسفر ،هو ابن لعصر الصخب
والنزعة الإنسانية والثورات والإنعطاف
المطرده ،وبين حياة بيكيت التى عاشها صاحبها
كما لو كانت أشب بطقس سرى مغلق يدور فى
حلقة تكرارية على خشبة مسرح عارية ،

غير أن كلمات رامبو تصبح أكثر من
غيرها دلالة على بيكيت وعلامة على سيرته
ومسيرته الابداعية معا ،مثلما يصيح عنوان
إحدى مسرحيات بيكيت الشهيرة «نهاية
اللعبة» دالا على موتها معا ،وعلى تلك
اللحظات النهائية التى يمر عنها «فلاديمير» فى
الهزلية الميتافيزيقية «جودو» حين يمسك بذراع
«جوجو» ويجره إلى مقدمة المسرح ويصيح
وهو يومئ «إلى الجمهور» هنا لا يوجد أحد»
وكانهما كانا يمثلان أمام قاعة خاوية.

ويوحى الاطار المادى والصياغات الحركية
وحوارات الخليط اللغوى الأولى بالقدره على
التأيف الاجمالى والتركيبى ،خشبة المسرح
عارية سوى من هيكل شجرة وساعة وملية
معطلة ومقلوبة لا تحدد الزمن بل تبطله وتشير
إلى الخلاء كأنها تحصى ،ويعطى هيكل الشجرة
دلالة مزدوجة المشتقة والرمز الأسطورى معا»

اللغة فقط، فذلك أصبح شائعا فى التجريبيات الغربية وانعكاساتها المصرية، وإنما يلغى كذلك الممثل ويبطل الدلالة، وتلك أولى المفارقات وأجملها: أسم يشع بالدلالات لعرض تحقق فيه جميع الفعاليات المسرحية وجودها وجمالياتها الخاصة، الرقص والحركات - وإن كانت حركات لأشياء وليس لممثلين - والاضاءة بكل كشافاتها وطاقاتها على توليد المشهد ورسم الفضاء، سطح الخشبة الذى يعاد تشكيله، وظيفتها وجماليات، ليكون ليس فقط مكانا للممارسة الأدائية بل جزءا من التتابع والحركة.

لكن العرض - وتلك إشكاليته وربما تساؤله الابداعى الخاص - يبطل التواصل ويلقى بالمثل، وهو الحامل الأول للنظم الاشارية بتهجير بارت خارج الخشبة، تحقيقا لما يسميه مبدعو العرض: القوة التعبيرية للأدوات المستخدمة.

سأقول - بتجاوز ما - إنه عرض يعيد إثارة البهديات ويخلخل أنظمتها الموروثة ومنطقها الشبوتى، وسأعترف بأنه عرض يعرف ما يفعل، ويجرب فى تلك المنطقة التى تتداخل فيها الأجناس الفنية، فالعرض استعارة مكونة من مفردات أشكال فنية متنوعة، وإن أتت تلك الأشكال متجاورة، متركمة، وليست منسوجة فى وحدة تركيبية ولعل فى تلك الخاصية يكمن هاجس العرض وحسن التجريبى، أورد تلك الإشارة تمييزا له عن العروض المصرية الواقعة فيما أسماه: أوهام التجريب، ويقوم العرض الفرنسى على تجريد العلامة من وظيفتها الاجتماعية وبقائها فى درجة الصفر، فى وجودها الشئىء الحام فكل مفردة بصرية تكون وحدة قائمة فى ذاتها فيما تتلاشى الروابط وتختفى العلامات، فهو يؤكد على العلامة فى حسيتها وماديتها ويغفلها

فى بنية تكرارية قائمة على عكس منطق التوصيل، فلكى يتم انتقال حركة، كلمة، علامة مرسومة، صوت، بين النتائج الابداعى ومتلقيه فإن ذلك يفترض وجود قواعد أو شفرات تستند إلى اتفاق ثقافى ما، أى نظام لغوى أو غير لغوى، وهو ما يسعى العرض فى منحاه التجريبى - إلى إبطاله كلياً، فالعلامة هنا أحادية، وليست كما يتفق الجميع ثنائية مكونة من وجهين: الدال المادى، والمدلول عليه الذهنى، أى الصورة المادية والمفهوم، أو كما يقول «لوتمان» نص يعطى نصا آخر.

ويقوم العرض - فى واحدة من تجسّداته الابداعية - على كسر مبدأ التشابه والإحالة الى النسب الطيبعية «فيلة صغيرة محاطة بزنايق ضخمة»، وفيما يجرّد العلامة من دلالتها الاصطلاحية، يؤكد على قابليتها للتحوّل، فالسطح يفارق سكونيته كموضوع للحركة، كمسافة أفقية، ويتداخل فى التكوين والحركة، والطائر المعلق يتأرجح بين بقايا الحائط والقفص فى مراوحة صامتة، والأكف المقطوعة متقبضة فى الخلاء كأنها ممسكة بشيء يسعى إلى الانفلات، ثم تستدير مكونة حلقة كأنها تحتوى أو تحتزن عوالمها المبتورة، والأبواب على جانبي الخشبة ليست مجرد فتحات مادية يدخل منها الرجل ويخرجان وإنما يشيران إلى الخارج بعناه الواسع وإلى المدى المفتوح والساعة علامة مزدوجة: فهي تومئ الى التعاقب الزمني والمواقيت وهي - تشكيليًا - قرص تحيله الإضاءة الى دائرة متوهجة فى الفضاء ورغم ما قد تبدى فى العرض من ميكنة وآلية، إلا أن فضاء الجمالي استحوذ على الحواس، ورغم أنه يبرمج مشاهده، وختى

الأصلية ،وهو يستهدف الآن- بعد عشرة أعوام قضاها في حظيرة الخنازير أسفل منزله- التكفير عن خطيئته ،والخروج الى ساحة البلدة حيث حشود الناس ومرحهم الجماعى واندفاعاتهم الصاخبة، سينضم إلي الاستعراض العسكري المقام فى ذكرى النصر، وفى الوقت المناسب، سيتقدم الى القائد بشجاعة جندى قديم، يطلب الغفران أو أقل عقاب ممكن، فهو فقد كفر عن ذنبه وتحمل مالا يستطيعه بشرى، عاش مع الخنازير يعد أيامه بالطباشير ويسمع عن الناس ولا يحيا معهم مستغرقا، كل مسئلة، فى أحاديث مكررة مع زوجته، صلته الوحيدة بالعالم الخارجى، يتنكر كلما أراد الخروج فى ملابس إمرأته ويخرج إلى الطريق متجنباً أهل البلدة ،كى يتصل لدقائق بالعالم ويحيا ضياءً وعنفوانه، ثم يعود متخفياً إلى القيو، يستهلك الوقت فى الانتظار ويطعم الحيوانات القذرة .

وفى فورته الحماسية، يطلب من المرأة إحضار ملابسها العسكرية، ولكنها تذكره بأنه لم يعد جنديا وعليه ارتداء ثياب مدنية ولتكن بدلة زفافه فهي الوحيدة اللائقة، يرفض الجندي ويأمرها فى غضب بالطاعة وإحضار ما يطلب، فكيف يتقدم جندي فى استعراض عسكري إلى قائده بملابس زفافه، تذهب المرأة وتعود حاملة رداءه العسكري وقد تخرته الفثران وأحاليته إلي مزق مهلهلة، فيحدث انكسار فى تماسكه النفسى البش وتحول فى المسار الدرامى، يبعث الجندي ثانية ويقرر الفعل الوحيد الذى يتقنه، الارتداد الى الذات والانكفاء عليها، طالبا من المرأة أن تذهب هى إلي الإحتفال وتخبّر قائده أنه مازال حيا يطلب الصفح

كمشهد مفصل قائم على وحدة بصرية وإن تعددت أجزاؤه المكونة وعلى تيار زمني غير منقسم إلى لحظات ودقائق.

يصوغ المخرج عرضة ابتداء من تلك اللحظات التى يتوافد فيها المشاهدون ذاهبين إلي أماكنهم عبر باب منخفض مغطى بالأعشاب والقش، وإذ يهبطون الدرج الخشبي المتآكل، فإن مكانا ملفوفا بالعتمة يحتويهم وإثر لحظات ينتبهون خلالها، يكتشفون تواجدهم فى حظيرة ملحقة بمنزل ريفى تواجههم خنازير جائعة على الأرض، شاخصة إليهم بعيون مظافة، ويعتمد المخرج إعطاء الانطباع بالفوضى، والتناثر العفوى للمفردات البصرية، ويركز على التركيب الاجمالى لعالمه المتخيل دون أن يفقد اهتمامه مع ذلك بالتفاصيل المكانية، تلك التى يصوغها استنادا إلي مبدأ التماثل الخارجى والتشابه الظاهري، فالخنازير وسوء الحظيرة والبراميل والقش والأعشاب، عناصر تحيل إلى البيئة الواقعية والاجتماعية وزحيانا بالنسب الطبيعية، لكنها - فى مستوى آخر- تتحول إلى استعارة بصرية ترمز إلي شيئية العالم واختزاله فى قيو معتم.

ويبدأ العرض بالقطع على لحظة معينة من حياة شخصياته، ومع الكلمات الأولى التى ينطق بها رجل رث يحرق فينا كأنما يغوص فى بربايه، متحدثا عن اتخاذ قرار ما وعن عرض عسكري وخطيئة مبهمة، وإذ تأتبه زوجته الريفية وتبادل حوارات متوترة، فإننا نبدأ في التعرف على « آدم » ودلالات المكان وعلاماته، فنحن أمام جندي هارب من معركة، ويشكل له هذا الهروب نوعا من الخطيئة الأولى أو

والغفران ،غير أن المرأة لم تستطع، فكيف تخير القائد والجمع المحتفل بوجود زوجها حيا فى الحظيرة ،فى ذات اللحظة التى يعتبرونه فيها بطلا قوميا ويمنحونه وساما عسكريا رفيعا ،وتحكى القروية للجندي الهارب بعبارات متهدجة وانفعال كيف جاءت كلمات القائد فى وصفه وهو يلقى خطابه فى ذكرى النصر مفعمة بالتقدير والمودة والعرفان ،كيف كانت نشوة الجماهير المحتشدة فى الميدان وهى تردّد اسمه وتحبى ذكراه : بطلا قوميا لمعركة متتصرة كيف استجاشت هى نفسها بانفعالات قوية ،وهى تتحنى أمام قبره الوهمى واضحة إكليل الزهر.

وفىما يستشعر آدم الفرحة الكاذبة بانتصاره المزعوم ،ويندمج فى خدعته الأخيرة يعرف أنه أصبح محكوما -وللنهاية- بالبقاء فى الحظيرة، يتنفس الهواء المشبع بروث الحيوانات ،ويجتزأ أيامه ويحيلها الى شرط متناثرة على عمود القبول، محاطا بالنش والأعشاب ،منسحقا تحت ركام من الرغبات والذكريات ،نفسه الضوء الوحيدة تأتبه من الخارج عبر باب منخفض ،تيارات الحياة المتداخلة تحيلها امرأته إلى ثرثرة فارغة ،وتظل الرغبة فى التحرر قائمة وملحة ،غير أنها لا تتجسد فى فعل وإنما تتخذ شكلا هروبيا يقفز على الواقع ويستبدل به ذكريات الطفولة ،فيعيش الجندي لحظات تحرره الوحيدة عبر استرجاعه لسنينه الأولى ،طفلا يطارد الفراشات ،لكنها حالات غير دائمة بطبيعتها تلك التى تشيرها الذاكرة ويشيعها الماضى ،يصرخ آدم فى الخواء المحيط فيجاوبه صراخ أنقاضه ،يفتح الباب للخنازير ويطلقها إلى

الخارج ،وكانه -وقد توحد معها - يطلق ذاته ويحررها ،ومثلما يستبدل ذكريات طفولته بواقعه المعاش ،فإنه يستبدل الخنازير بذاته المغتربة ،ليظل منفصلا عن وجوده الانسانى إما بالارتداد إلى الأسس السحيق واصطياد فراشاته ،أو بالتوحد مع الخنازير ،صوتا وملامح.

وتتركب السمات التكوينية لأدم من عناصر تقليدية ،فهو نموذج للإنسان الصغير -يظل المسرح الحديث- فهو ليس ضحية مقاديره ،بل ضحية ضعفه الارادى وسوء اختياراته ،وهو يرتكب أخطاءه بعفوية واستلاب ،فأخطأه جزء من تكوينه وخيط فى نسيجه قبل أن تكون محددة لأنفعاله وسلوكه ،ومأساته الفردية مركبة من علاقات متضادة الاستطاعة والرغبة ،المكان الضيق والمكان المفتوح ،استلاب الارادة والتطلع العميق المتصل إلى عوالم متحررة ،صورته عن ذاته ،كرحل عادى خذلته قواه فى موقف صعب ففر من المعركة وقد رأى مفضية إلى موته ،ليجد نفسه يخيا وجودا بهيميا بائسا ،وصورة الآخرين عنه ،حيث يعتبره أهل البلدة شهيدا وبطلا قوميا ،هذا التضاد الحاد بين عالمين وصورتين ،وهو ما يشكل واقع الجندي وانسحاقاته المتصلة.

وانفض الملتقى ،ليبقى التساؤل حول نتائجها وكيفيات عمله ،وما خلفه فى الوعي والخبرة والذاكرة ،قائما ومشروعا ،وإن كنا نشير إلى ضرورة أن يتواصل الملتقى ،ويتجاوز صانعه أخطاءه التنظيمية حتى يستوى المهرجان ،هيكلا وفاعلية ،وينظم فى القاهرة أول تجمع مسرحى يعنى بالتجريبية والتجارب الطليعية ،الغربية والعربية على السواء .

غزو الجنة:

كولو موبوس يعود ليكتشف هوليوود

حضاري، وربما لأنه في لا وعى الغرب، يهشم اعتقاد بأنه لولا سقوط دولة العرب والمسلمين في الأندلس لما تطور العالم الغربي واكتشاف أمريكا أحد مظاهر وعوامل هذا التطور.

يدخل كولومبوس ومول رحلته سانت أنخيل إلى غرناطة، فينشقول سانت أنخيل: «استعدنا آخر مدن إسبانيا لكننا خسرنّا حضارة عظيمة» (يعني الحضارة العربية الإسلامية)، ويضيف «إنّا لكل نصر ثمن» يبدو هذا الكلام موضوعيا، لكنه مصحوب بأكاذيب تضمنتها الصورة، في مشهد لا يتجاوز طوله دقيقتين، مما يدل على حرفية المخرج ريدلي سكوت وامتلاكه لأدواته بفهم عميق.

فالمشهد يبدأ بملقطة عامة تصاحب فيها الكاميرا كولومبس وزميله وهما يمران بصوف النشأت من المسلمين يصلون خارج أسوار غرناطة، كأن جيوش فرديناند وإيزابيل كانت تسمح بالحرية الدينية، بينما فظائعها في الأندلس معرفة من تعذيب وإبادة وقسر على تبديل الهوية وطرد ونفى.

منذ خمسمائة عام بالضبط، اكتشف كريستوفر كولومبوس قارة أمريكا، ولم تكن هوليوود لتترك الفرصة دون انتاج فيلم يواكب المناسبة ويعيد كتابة التاريخ على مذهبا، «لتبييض» أفعال البيض السرداء في أمريكا. هكذا جاء فيلم (١٤٩٢) .. فتحت الجنة». وكما هو متوقع قدمت هوليوود كولومبس وقد اكتسب صفات البطل الأمريكي الذي يعلى قيم المجتمع الرأسمالي من حرية المبادرة الفردية في (استعمار واستعباد الآخرين) إلي الصعود الاجتماعي كشمرة لهذه المبادرة.

سقوط غرناطة:

في نفس عام اكتشاف أمريكا سقطت غرناطة في أيدي القوات الأسبانية المسيحية وتم سقوط الأندلس. وقد يتساءل المرء لم يحشر المخرج مشهدا سريعا عن سقوط غرناطة. ربما لتبييض تاريخ الملك والمملكة اللذين تعهدا رحلة كولومبوس: إيزابيل وفرديناند ملكي إسبانيا، بإظهار سقوط غرناطة بشكل

المتفردة، فنحن لا نرى زوجها الملك إلا في لقطتين أو ثلاث، وهو الا ينطق بكلمة طرال الفيلم. لقد كانت إيزابيل ملكة قوية حازمة تشارك زوجها الحكم، فقد كان الملك فرديناند سقاها بنفس القدر.

إن رسم شخصية إيزابيل على نحو ما جاء في الفيلم من قبيل «الهلودة» أى على المذهب الهوليودى. فشخصية المرأة القائدة قوية الشكيسة التى يهابها الرجال والتي تعجب بكونهم لأنهم لا يهابها بل يعاملها بتدنية، هى شخصية هوليودية قحة، إظهارها المرجى هو صورة البطل الأمريكى المتفرد وهم المساواة فى المجتمع الأمريكى (بين الجنسين وبين الطبقات)

كولومبس كايوى:

إن فيلم ١٤٩٢ لا يقدم كولومبس كراعى بقر أفلام الوبسترون فحسب، فإن كان شجاعا منقلت اللسان، معترًا بكرامته، قائدا، فهو كذلك رومنس ناثر حالم بالعدل، ويمتثل أفضل فى أرض جديدة (الحالم كذلك بالصعود الطبقي لمرتبة الحكام نتيجة المشوَّع فردى هو اكتشاف أرض جديدة)

واختيار جيراردي باردو لدور كولومبس ليس مصادفة فرغم أنه من أشهر مثلى فرنسا إلا إنه لا يكاد يكون معروفا لجمهور سينما هوليوود إلا من خلال دور سيرانودى بيرجيراك الفارس الشاعر العاشق المعبذب بقبحه، أى البطل كما صوره الرومنسيون فى أعمال عديدة فى القرنين ١٨ و١٩، وكما أبرزته السينما الفرنسية فى فيلم سيرانو. هذا بالإضافة إلى أن دى باردو أجنبى كما كان كولومبس إيطاليا يعيش فى أسبانيا.

يبدأ الفيلم بنص مكتوب يحتوى على

وفى اللقطة المتوسطة التالية، يتبادل كولمبس وزميله حوارا سريعا بينما، فى طرف الصورة الأيسر، ترسم فتاة من الشعب علامة الصليب. ليست هذه مصادفة، فالمرحج يحاول أن يوحى بأن غرناطة كانت تحت احتلال عربى إسلامى وأن الشعب المسيحى قد ابتهج لمجىء المحررين الأسبان الكاثوليك، المغالطة تكمن فى أن غرناطة سقطت بعد حوالى ثمانية قرون من دخول العرب للأندلس. شعب غرناطة كان إذن نتاجا جديدا مزيجا من أكثر من حضارة وثقافة، لا قسمين يحتل أحدهما الآخر. ولذلك فقد عمد فرديناند وإيزابيل إلى إجراء تنقية (وتصفية) عرقية أسفرت عن إبادة وطرد المسلمين من أصول عربية وموريسكية واليهود الأسبان. لا يتعرض الفيلم طبعًا لدور الملكين السفاحين فى هذه العملية.

إيزابيل ملكة أسبانيا:

كعادة أفلام هوليوود التى تزور التاريخ، يتعرض السيناريو لجانب معين فى الشخصية ويركز عليه، فينتقى ضمتيا الجانب الآخر، فإيزابيل بعيدة طوال الفيلم عن تحمل مسئولية مذابح الأندلس، لأن المذابح لا تذكر أصلا وتحل محلها لقطة لصلاة الجماعة. كذلك نراها فى الفيلم لا تعلم شيئا عن المذابح التى تعرض لها الهنود فى أمريكا، رغم أن سياسة العنف والبت العنصرى التى صاغتها مع زوجها فرديناند، هى التى طبقت بدأب فى الأندلس كما فى أمريكا.

على أن الفيلم قد تجنّب بذلك أن يصور إيزابيل على أنها قديسة مسيحية نشرت الكاثوليكية، كما يراها البعض فى الغرب، بل اكتفى بإبراز قدراتها الفاتكة كسياسية. لكن السيناريو يجعل منها حاكمة أسبانيا

يعيد مشهد محاكمة جاليليو منسوبا لـ كولومبس. وفي نفس المشهد يبدأ ظهور استعارة كولومبس / المسيح، حيث يسخر مناقشوه من أنه مجرد ملاح ومع ذلك يدعي الثقافة وكروية الأرض، رغم اتفاق فروع المؤسسة على أنها مبسطة. فيرد كولومبس بأن الله اختار ابن نجار لي بشر بكلمته (مشيرا للنبي للمسيح).

وطوال الفيلم نجد في كولومبس هذه الثنائية، هذا المسيح الأمريكي: مبادئ كـ جاليليو، يأخذ بالعلم وبالتجربة وله نفس حكمة وتفرد المسيح (الإلهي). تماما كالثقافة الأمريكية الفصامية، شديدة المسيحية من ناحية، وشديدة المادية (بكل معاني الكلمة) من ناحية أخرى. فكما نجد كولومبس يمزج الكتب القديمة التي تنتمي لمعسكر «سلفي» يخضع للنصوص لا للعقل والعلم، لمعسكر يرفض كروية الأرض، نجد كولومبس وقد اختار أن يكفر عن هرطقته بأن يتمدد على الأرض في هيئة المصلوب، أمام صليب ضخم.

وكولومبس في الفيلم هو آدم، إذ يأتي صورته مصاحبا لصور أمريكا، من خارج الكادر، ليصف الأرض التي اكتشفها بأنها كالجنة عندما وجد فيها آدم للمرة الأولى. إن هذا التعليق جندير بالانتباه لأن المخرج قد

ملخص لأيديولوجيته. فالنص يشير إلي أن إسبانيا كانت غارقة في ظلام التفتيش (رمز القهر الفكري والبدني) وقت رحلة كولومبس، ليوحى بأن اكتشاف البحار الإيطالي كان إيذانا بميلاد وطن الحرية: أمريكا. ثم يعدد النص صفات بطله الأمريكي: لقد خاض كولومبس تجارته مدفوعا بقدره (لا لأن نحو المجتمع قبل الرأسمالي كان يحتاج لرنة استعمارية) خاضها بحثا عن تحقيق الحلم (الحلم الأمريكي)، خاضها لمجد الله الأعظم. وهذا التعبير المسيحي يلخص واحدا من أعمدة هذا الفيلم الصليبي الذي تجنب الخطابية وبث فكره بذكاء وبشكل غير مباشر.

طوال وجوده في أمريكا أو على السفينة وكولومبس هو القائد، يتقدم الصفوف، يقف على موقع مرتفع عن الباقيين وتصعد إليه الكاميرا وتهبط علامة على قممه، خاصة وهو يسلك بأدوات ملاحية حديثة، واقفا، بينما البحارة جالسون مشدوهين أو أكليين. وتستمر هذه العلامات عند عودته الأولى لأسبانيا إذ يقف ليحكى رحلته ويشغل مساحة كبيرة من الكادر، بينما الكل جلوس منصفين.

إلا أن كولومبس في الفيلم يجمع مجازا ملامح شخصيات رائدة وهامة في ثقافة الغرب والعالم عموما، ليزيد مقامه علوا. فالسيناريو

أن الشهيد قد دفن أسفل شجرة ياسقة. أهى شجرة الحياة التى تتوسط الجنة أو شجرة يسى التى تنبع من بطن داود لتصل فروعها للمسيح ، أم هى شجرة يسقيها الشهيد دمه ليكسب عودة مواطنيه لأمریکا شرعية، بحسبان أنهم روى الغاية بدمائهم ودفنوا فيها آباءهم؟

إن الفيلم يركز على هذه الإشارات لأنها تضى شرعية على استعمار البيض للعالم الجديد. وإن اعترفت الشخصيات بأن رحلة كولومبس تهدف لتوسيع التجارة، فليس هذا عيباً فى مجتمع رأسمالي، حتى لو كان التعبير يعنى بصيغة مهذبة الاستعمار واستغلال ثروات القسیر. وتظل كل المذاهب وصور الاستغلال مغلورة مادامت القارة قد اعتنقت المسيحية على يد كولومبس/المسيح/الذى عاد كأدم إلى جنته.

ومن هنا نفهم سر تركيز المخرج على لقطات تركيب الناقوس الضخم فى برج الكنيسة التى بناها كولومبس، فكما يتتشر الجرس، انتشرت المسيحية، وفى الفيلم تدعم المدلول الصليبي استعارة داخلية تربط فتح غرناطة بفتح أمريكا. ففي كلا الفتحين يخرج رمز مسيحي من عمق الكادر إلى مقدمته فى نقطة كبيرة تملأها الحشود جاملة هذا الرمز: صليباً ضخماً فى غرناطة وناقوساً عظيماً فى أمريكا، مصحوباً بموسيقى فنانجالس الرائعة، ذات الأصداء المسيحية اللاتينية.

غنى عن الذكر أن كولومبس السفاح قد ظهر فى الفيلم وهو يجمع جنوده من إطلاق النار على الهنود عندما التقت الحضارتان للمرة الأولى. وأن كولومبس الذى نهب وفتح الباب لنهب ثروات الهنود الأمريكيين، قد ظهر فى الفيلم، ولم يجد إلا إلهها يسيرا ويقول ليس

استخدمه طوال الفيلم ليثبت منه أيديولوجيته بشكل مكثف وإن كان غير مباشر بقجاجة. إن صورة كولومبس /آدم لا تعنى فحسب أن أرض أمريكا كانت على يكراتها كما يتصور الخيال الجنة، بل تشير لكليشيه أمريكا/الجنة، وهو نفس المفهوم الموجود فى العنوان: «فتح الجنة» أو «غزو الجنة» بالإضافة إلى المدلول الاستعماري، فحتى الجنة لا يدخلها إلا الغزاة. هذه الاستعارة (كولومبس /آدم) خبيثة لأنها تنفي استعمار أمريكا على يد الأوروبيين البيض. كلنا أولاد آدم، فإذا ن رحلة كولومبس هى عودة الأبناء لأرض أبيهم، وهى حجة عقائد استعمارية كثيرة تبرر «عودة» يهود لأرض لم يطأها حتى جدهم السابع، وتعليق الفيلم يستخدم فعلاً تعبير العودة.

يمضى الفيلم فى الاستعارة اليهودية المسيحية لجزيئات صورة الجنة، فبمجرد أن وطأت فرقة كولومبس أرض الجزيرة الأمريكية التى اكتشفها، تبرز لقطة متوسطة لحية على فرع شجرة رمز الشر فى سفر التكوين، ملتفا على شجرة الحياة، فالفيلم يشير كثيراً إلى أن الجنة والجحيم يمكن أن يوجدوا فى الأرض وبالتالي فجنة أمريكا يمكن أن يدخلها شر (من باب الموضوعية)

ويبدأ الشر فعلاً طبيعياً حين يسقط أول «شهيد» من بعثة كولومبس، بإدغة شعبان طبعاً، ويهرع كولومبس ليقول الشعبان بسيفه فى كادر يستلهم صورة القديس المارجرس وهو يصرع التين.

وفى مشهد رائع يذفن هذا الشهيد فى صورة تستدعى لوحة شهيرة للمسيح مكلاً بالسواد، لا يبدو منه إلا الوجه والذراعان، قبل أن يوارى سواد التربة. ثم توتف الكاميرا لترينا

فى الفيلم -الذى تصور هنودا يهاجمون مدينة كولومبس الذى كان يبادل الهنود ذهبهم بزجاج ملون قد ظهر فى الفيلم وهو يتحدث عنهم باحترام ويؤكد أنهم يعرفون الله ولكن يعبدونه فى الطبيعة. ولا مانع من احترامهم بعد تدميرهم، لأن الماضى قد مضى. والهنود طوال الفيلم عمارة، بلهاء متوحشو، ولا توجد إشارة واحدة للحضارات العربية التى وجدت بأمرىكا (القارة) حينئذ كالأزتيك والأتكا، ربما فى مناطق غير التى نزل بها كولومبس. إن هذا التجاهل (الذى لم يصب الإشارة لحضارة العرب فى غرناطة) يدعم ادعاء الاستعمار بأنه ناقل للحضارة، دون أن يذكر أن الفرض من ذلك هو خلق الكوادر وتوفير العمالة لتسهيل عملية النهب. كان ما حدث فى العالم الجديد لم يكن حربا بين المستعمرين وأصحاب الأرض الأصليين بل كان عملية نقل حضارة وتكنولوجيا لمجموعة من المتوحشين.

وكولومبس قديس، يرفض الانتقام لإبادة فرقة من حملته ويضبط نفسه، رغم أن الهادىء أظلم. وعندما يدخل كولومبس الحرب ضد الهنود مكرها، فإنه يدخلها انتقاما لمصرع الهنود الطيبين الذين يعملون فى جيشه، على يد الهنود الأشرار الذين يرفضون الاحتلال. حتى هنا فـكولومبس يدافع عن الغير، تماما كما تصور هوليود حرب فيتنام على أنها صراع بين الفيتناميين الأشرار (أى الشيوعيين) ضد الفيتناميين الطيبين (أى عملاء أمريكا) وما أمريكا يا ربى إلا واسطة خير أو سند للأخيار فى قضيتهم القومية العادلة.

وللأمانة، فإن السبب فى الحرب الوحشية فى الفيلم -الذى تصور هنودا يهاجمون مدينة كولومبس لا العكس- كان هذا الضابط الاسبانى موسيكا، الذى قطع ذراع عايل هندي متهم بالسرقة. ويؤكد كولومبس بكلماته أن هذا عمل فردى طائش ينسحب أثره (لا مسئوليته) على كل الأوربيين. كعادة هوليود-الموضوعية-توجد شخصية شريرة وسط مستعمرين أخيار، هى التى تتحمل وحدها وزر فظائع الاستعمار، أما باقى المستعمرين وعلى رأسهم البطل-الذى يجذب تعاطف الجمهور -فهم يستنكرون ذلك وقد يحاربونه -كما حدث فى الفيلم من قتال بين جيش كولومبس وجيش موسيكا. وبذلك يحصل المستعمر على صك البراءة على شاشة السينما، بعد أن يكون ما حدث قد حدث منذ سنين أو قرون.

وفجأة-كالعادة اليهودية-يخرج الفيلم من سياقه التاريخي، ليتحول لقصة عادية عن مأساة شخصية: مأساة كولومبس، الذى جحد الناس والبهلاط فضله وأطلقوا اسم غيره (اميرجونيسبوتشى) على اكتشافه وهكذا اختزلت فى النهاية مأساة مذابح الهنود وقامة الجند الذى غير وجه العالم: اكتشاف أمريكا، إلى نوع من الأفلام الاجتماعية أو النفسية، لتخفيف أثر العنف وإرضاء شرائح متنوعة من الجمهور.

إن فيلم «١٤٩٢...فتح الجنية» رائع بكل المقاييس السينمائية ويستحق التحية على بدايته، حيث يسخر من جمود السلفية ويصور وحشية محاكم التفتيش، لكن لا بد من مشاهدته بخذر لا تغلبه المتعة، فعندما تتعرض هوليود للتاريخ لابد أن تتحسس ذاكرتنا الإنسانية.

والهنود طوال الفيلم عمارة، بلهاء متوحشو، ولا توجد إشارة واحدة للحضارات العربية التى وجدت بأمرىكا (القارة) حينئذ كالأزتيك والأتكا، ربما فى مناطق غير التى نزل بها كولومبس. إن هذا التجاهل (الذى لم يصب الإشارة لحضارة العرب فى غرناطة) يدعم ادعاء الاستعمار بأنه ناقل للحضارة، دون أن يذكر أن الفرض من ذلك هو خلق الكوادر وتوفير العمالة لتسهيل عملية النهب. كان ما حدث فى العالم الجديد لم يكن حربا بين المستعمرين وأصحاب الأرض الأصليين بل كان عملية نقل حضارة وتكنولوجيا لمجموعة من المتوحشين.

وكولومبس قديس، يرفض الانتقام لإبادة فرقة من حملته ويضبط نفسه، رغم أن الهادىء أظلم. وعندما يدخل كولومبس الحرب ضد الهنود مكرها، فإنه يدخلها انتقاما لمصرع الهنود الطيبين الذين يعملون فى جيشه، على يد الهنود الأشرار الذين يرفضون الاحتلال. حتى هنا فـكولومبس يدافع عن الغير، تماما كما تصور هوليود حرب فيتنام على أنها صراع بين الفيتناميين الأشرار (أى الشيوعيين) ضد الفيتناميين الطيبين (أى عملاء أمريكا) وما أمريكا يا ربى إلا واسطة خير أو سند للأخيار فى قضيتهم القومية العادلة.

وللأمانة، فإن السبب فى الحرب الوحشية فى الفيلم -الذى تصور هنودا يهاجمون مدينة كولومبس لا العكس- كان هذا الضابط الاسبانى موسيكا، الذى قطع ذراع عايل هندي متهم بالسرقة. ويؤكد كولومبس بكلماته أن هذا عمل فردى طائش ينسحب أثره (لا مسئوليته) على كل الأوربيين. كعادة هوليود-الموضوعية-توجد شخصية شريرة وسط مستعمرين أخيار، هى التى تتحمل وحدها وزر فظائع الاستعمار، أما باقى المستعمرين وعلى رأسهم البطل-الذى يجذب تعاطف الجمهور -فهم يستنكرون ذلك وقد يحاربونه -كما حدث فى الفيلم من قتال بين جيش كولومبس وجيش موسيكا. وبذلك يحصل المستعمر على صك البراءة على شاشة السينما، بعد أن يكون ما حدث قد حدث منذ سنين أو قرون.

وفجأة-كالعادة اليهودية-يخرج الفيلم من سياقه التاريخي، ليتحول لقصة عادية عن مأساة شخصية: مأساة كولومبس، الذى جحد الناس والبهلاط فضله وأطلقوا اسم غيره (اميرجونيسبوتشى) على اكتشافه وهكذا اختزلت فى النهاية مأساة مذابح الهنود وقامة الجند الذى غير وجه العالم: اكتشاف أمريكا، إلى نوع من الأفلام الاجتماعية أو النفسية، لتخفيف أثر العنف وإرضاء شرائح متنوعة من الجمهور.

إن فيلم «١٤٩٢...فتح الجنية» رائع بكل المقاييس السينمائية ويستحق التحية على بدايته، حيث يسخر من جمود السلفية ويصور وحشية محاكم التفتيش، لكن لا بد من مشاهدته بخذر لا تغلبه المتعة، فعندما تتعرض هوليود للتاريخ لابد أن تتحسس ذاكرتنا الإنسانية.

حكايات الغريب: الوجه الآخر للحرب

تضحياتهم الجليلة من أجل مجتمع أفضل وحياة أفضل. وهنا يتعرض الفيلم لأثار الحرب على المجتمع، ويتعدى حدود زمنه الذي يدور فيه بين عامي ١٩٧٠-١٩٧٤ ومن خلال رحلة حياة عبد الرحمن أيضا، التي التفتت بالنهاية لتؤكد على استمرارية الأمة الاجتماعية له ولغيره منذ السبعينات وحتى اليوم، بل وتساعدنا من خلال تلك النهاية التي تتسم بالغموض عن غيباب تلك الروح الوثابة والاحساس بالانتماء والسعي للكفاح والحس المرهف، وكلها صفات كان يتحلى بها عبد الرحمن « بطل الفيلم، وكلها صفات انتقلت من الفرد للجماعة أثناء حرب أكتوبر، وكانت تظل الجميع كأبلغ ما تكون «روح الجماعة»، وهو في حقيقة الأمر «ذلك الغائب» الذي نبحث عنه جميعا الآن وسط مظاهر الفساد المروعا ودلائله التي تحتاج حاضرا..

معنى الخلل في عصر الانضباط لا يفصل «حكايات الغريب» سياسيا بين السياسة والمجتمع، فإذا كان ينحس عن «روح

أمسك أنبطال فيلم «حكايات الغريب» في النهاية بالمكرفون وهم يطوفون في الشوارع على غربة، رافعين صورة «عبد الرحمن» يناشدون أهل السويس الكرام البحث عنه. في نهاية للفيلم بارعة الرمز. الفيلم الذي بدأ من الواقع التسجيلي، وصعد مع المشاهد من خلال الدراما الواقعية، ثم أنهى ببناء اجتماعي مؤثر لعمدة «الغائب» والذي هو ذلك المواطن الشهم الشجاع الشريف الملتزم ببناء الواجب والوطن سواء كان اسمه عبد الرحمن أو كمال أو خلف أو زخاري، أو آلاف من الذين يطلق عليهم «الجندي المجهول» عندما نتذكر تضحياتهم في مناسباتنا القومية، ولكننا لا نتقدم خطوة واحدة أبعد من ذلك.

من هنا تأتي أهمية هذا الفيلم الذي تصدى لإنصاف آلاف الشهداء والقديسين من خلال تقديم دراما حياتهم الصعبة، ويطولتهم المزدوجة في السلم والحرب. ثم انطلق يوجه سهامه للظروف التي أدت لإخفائهم وضحايا



المجتمعات وأماكن الخردة ليتقدموا بعد ذلك إلى الأمام وسط حفاوة اجتماعية لا تليق بقيم الشرف الرصيلة (مثل شفيق الذي ابتز عبد الرحمن، ونهب السلع المدعمة، واشترى رضا والذي جميلة عن زواجه منها بشقنة، وجهاز، وتاكسي قديم مستهلك) إلى ظهور موجة من الرفق لكل شيء والاستهانة بكل شيء. وبالتالي اللجوء إلى تخدير النفس والعقل بعيداً عن أية مسئولية... (موجة الاغاني الهابطة والتي عبر عنها الفيلم من خلال تلك الحفلة التي رفض شبابها وقتياتها أغاني عبد الحليم وطلبوا من المغني أن «يخش» على الطشت قال لي، ثم انطلقوا في رقص ماجن بينما كانت مجموعة أخرى تتعاطى في القمار والكيف)، وإلى جانب كل هذا مظاهر أخرى بدأت كلها في نفس الوقت تقريباً مثل

اكتوير» الضائعة ودماء الشهداء، فإن بخثه عن إنصاف المواطن داخل مجتمع السلم يعد واضح وهدف مؤكد منذ اللحظات الأولى التي انطلق فيها ليعبر بوعى شديد، عن أزمة أجيال من الشباب، تمت وكبرت وسط مظاهر الاعتزاز الوطني وشعارات الكرامة والعدالة والمساواة وهدف الوحدة العربية، ثم صحت علي أحباط أليم بدأ بعد النكسة، وظهر في أشياء متفرقة، وبؤر صغيرة للتسيب يعد الفيلم إلى رصدها والتأكيد على دورها في الاخلال بشروط الأمان النفسي والاجتماعي للمواطن... فمن الهزيمة الساحقة في حرب بلا حرب إلى ضربات العدو الحسيسة لأماكن مثل مدرسة بحر البقر (وحيث استشهدت أمل أبنة أخت عبد الرحمن ذات السنوات الستة) إلى ظهور السماسرة وتجار السوق السوداء في

ذلك لم يجدوا من ينصفهم.. اختفوا وذابوا وسط (الشروط الجديدة للحياة)، فضاءعوا أوضاع عبدالرحمن أو ضاعت الروح التي بحث عنها الفيلم بإلحاح فى النهاية.. مفضلاً تأكيد الرمز على تأكيد الدراما، فعبد الرحمن وإن سمعنا من بطولاته ولم نرها، إلا أنه اختفى ومعناه المعنى.. ولا بد فى النهاية من تحجبة الفريق المبدع الذي قدم هذا العمل وأبعده عن أن يصبح مجرد صورة تذكارية عن الحرب، لأنها وكل ما تعنيه لم تنته من حياتنا وما زالت دماء الشهداء وتضحياتهم تقابل بما لا يليق بها فى كل أكتوبر، فتحية إلى جمال الشيطانى مؤلف القصة ومحمد حلمى هلال كاتب السيناريو والحوار والشاعر سيد حجاب، ونجيب سرور الذي قدم له الفيلم أغنية، وفنان الموسيقى ياسر عبدالرحمن، ومدير التصوير سعيد الشيمى ومهندس الديكور حسام مصطفى وفنانة المونتاج نادية شكرى وتحية إلى فريق الممثلين الذين كانوا كباراً بما يكفى فى فيلم كهذا بداية من محمود الجندي ومحمد منير وشريف منير وحسين الامام ومذحت مرسى ومخلص بحيرى وهدى عيسى ونهلة رأفت والفنانة الكبيرة هدى سلطان، وكل من قال جملة تحت قيادة لمخرجة القديرة أنعام محمد على وفى إطار هذا الفيلم التلفزيونى الذى يفتح صفحة جديدة للتعامل مع حرب أكتوبر، وكل حروينا، ليس من مبدأ أنها استعراضات عسكرية وقنابل ومدافع، وإنما من مبدأ أنها تعبير عن الإنسان فى حالة وزمن وشروط اجتماعية وسياسية، فالحرب وأن كانت فى نظرتها الأولى هى قرار سياسى هى فى محصلتها الأخيرة ملحمة البسطاء وصراهم الدائم من أجل الحياة..

التخلى عن الكفاح والنظر إلى المكسب فى دول البترول (وكيف تخلت سلمى عن حبيبها المقاتل حسن) بالإضافة طبعاً لمظاهر الخلل القديرة المتأصلة والتي قدمها الفيلم، فى مشهد يارع ويشديد الحساسيات السياسية لحالات الاغتصاب، الشرعية، التى تتم بفعل زواج الفتاة بمن لا ترغبه وبفعل الضغط والإكراه، وهو مشهد زواج جميلة من شفيق الذى يعكس قصة أفلام أنعام محمد على المخرجة والفنانة صاحبة القضية لرؤيتها الشاملة للواقع.. ومن كل هذا يصل بنا الفيلم فى نهايته إلى ما يشبه «بانوراما» لرحلة اغتيال مواطن شريف، ويقف بنا عند تلك التسيجة المأساوية، المنطقية، لغيباب هذا المواطن، وغيباب القيم التى يحملها، فإذا كان هذا قد تم فى بداية السبعينات، فما بالنا وما بال هذا المواطن وقد وضعته قوانين الانفتاح وشروط المجتمع الذى غير اتجاهه الكلى، وسط الرياح، وهنا يقدم الفيلم حدثين مختلفين الدلالة، شديدي الأهمية فى حياتنا، أولهما وفاء الزعيم عبد الناصر وخروج مصر كلها تودعه فى مشهد حفظته السينما التسجيلية للتاريخ لأنه لمن يتكرر، بدون مبالغة والثانى هو حرب أكتوبر التى رد بها المصريون على اتهامهم بالتهاون عام النكسة، والمعنى الواضح أن هذه الحرب بما تحققت فيها دفع ثمنها عبد الرحمن وحسن وكل سلاسل المقاتلين، الهواة والمحترفين، منذ بدأت حرب الاستنزاف عقب الهزيمة، وحتى حصار السويس المجيد، وأن هؤلاء وأولئك كان لديهم إيمان مطلق بالوطن، حتى برغم الهجوم الخاصة ومظاهر الخلل المتفرقة، وحتى برغم رحيل عبد الناصر الكبير، ولهذا استمروا وحققوا النصر ستردوا لمصر الشرف والسمعة.. ولكنهم بعد

الى الشاعر الكبير محمد ابراهيم أبو سنة:

ضع نقطك فوق الحروف

إلى نصوص، أو تقديم مستندات داعمة لأرائه وأحكامه!

ومن ثم فنحن نشمن وقفة شاعر كبير كحجازي عبر سلسلة مقالاته (أحقاد شوقي) مع شعراء السبعينات، حتى وإن اختلفنا كثيراً أو قليلاً مع منظوره في التحليل ومنهجه في التناول، أوحى مع المحصلة النهائية لجمل طرحه. ولكننا لا نملك إلا احترام هذا الجهد وتقديره غاية التقدير من شاعر كبير لم يكتف بتزويد المقولات الجاهزة، والأحكام السهلة المعدة سلفاً والمريحة للدماغ، وإنما إختصار الإختصار الصحيح-والوحيد- الذي يليق به وبدوره ومكانه، وتعامل مع هذه التجربة من داخلها في نصوصها نفسها.. مسلطاً الضوء على القسّمات الخاصة لتجربة كل شاعر، ولم يكتف بالقول السهل المخل:

(إنهم يكتبون قصيدة واحدة)!

والأستاذ أبو سنة في حوار المثار إليه يقول:

(.. الحقيقة أن موقفنا أخلاقياً معيباً هو الذي دفع جيل السبعينات للإساءة إلي جيلي بأكلمه، فقد كنت من أوائل الذين اهتموا بهذا الجيل وقدموه سواء من خلال برامجي الإذاعية أو كتاباتي النقدية، وكنت أعتقد

لا يفلت الأستاذ الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة فرصة واحدة، أو حواراً واحداً يجري معه في صحيفة أو مجلة، هنا وهناك، إلا ويشن هجوماً قاسياً علي شعراء السبعينات، ودائماً ما يصعب العثور في مثل هذا الهجوم الحاد على عبارة مفيدة، أو مقولة محددة، في تحامله المتواتر والمتوتر ذاك على جيل شعري بأكمله، ناهيك عن العثور على مقولة نقدية مسوكة، تستند الى نصوص يعينها لشعراء بذاتهم، وإنما هي الإطلاقات السهلة، والأحكام القاطعة، والنظر المتعجل الذي يشارف مدود الإبتذال، في قضية لم يعد التعامل الموضوعي معها - في حدوده الدنيا - يحتمل الإطلاقات المستعجلة، أو الأحكام الفوقية، أو النظر المجزؤ.

وآخر ما طلع علينا به الأستاذ أبو سنة في هذا السياق، ما كاله من التهم ضد جيلنا الشعري بأكمله في حوار منشور له في «صوت الكويت» بتاريخ ١٢/١٠/١٩٩٢. وقبل أن نناقش هذه التهم الجائرة - في رأينا - مناقشة تفصيلية، لا بد أن نلفت نظر الأستاذ أبو سنة، إلى أنه لم يعد من المفهوم - ولا المقبول - إستمراره العجيب هذا في توزيع اللعنات، وإطلاق الاتهامات على جيلنا بينما وشمالاً بدون حيثيات واضحة أو إحالات محددة

ومازلت أن هذا الجيل يضم بعض الشعراء الموهوبين الأصلاء ومنهم محمد سليمان ووليد منير وفريد أبو سعدة وجمال القصاص وغيرهم..)

وهنا لا بد لنا من التساؤل:

أين ومتى ياسيدي أساء جيل السبعينات إلى جيلك (بأكمله). ومن منا بالضبط الذي فعل ذلك؟.. هل أساء جيلنا إلى محمد عفيفي مطر مثلاً الذي اعتبرناه دائماً ومازلنا - رائداً من روادنا الكبار.. هل أساء جيلنا إلى أمل دنقل الذي خصصت (إضافة ٧٧) عدداً من أعدادها للإحتفال به؟.. هل أساء جيلنا إلى صلاح عبد الصبور الذي اهتم جيلنا بدرسه وفحصه أكثر مما فعل أي جيل آخر.. فكتب عنه وليد منير رسالتيه للماجستير والدكتوراه، وكتب عنه محمد بدوي - فيما أظن - أيضاً رسالته للماجستير، وكتب عنه حلمي سالم وحسن طلب، وكتب عنها كتاباً عن مسرحيته (الأميرة تنتظر) ... وكتب جمال القصاص عن حجازي.. الخ

ويغض النظر عن هذا الرصد الكمي، وإن لم يخل من دلالة معاكسة لما تقول في علاقتنا بالجيل أو الأجيال السابقة علينا.. فوقرفنا النقد المصحح لتجربة الأجيال الشعرية السابقة.. ليس بحال (موقفاً أخلاقياً معيباً)، واختلافنا الشعري والفكري مع بعض الجوانب في تجربتهم ليس (إساءة للأدب).. وإنما هذا هو المنطق الطبيعي لحوار الأجيال، وجدل الرؤى الإبداعية التي تمجد في المغايرة والمفارقة من جيل لجيل.. وأظن أن هذا هو ما فعلتموه أنتم بالضبط، ولا حاجة بنا لتكرار كلام معروف.. بل إنك شخصياً تقول في حوارك:

(..ولا شك أن من طبيعة الحياة أن تتدافع

الأمواج، ويتلو اللاحق السابق، هذه طبيعة الحياة، بل أن الشعر نفسه سوف يموت إذا لم يولد جيل جديد يحمله إلى الأجيال اللاحقة عليه..)

اذن ماذا ياسيدي ما هو المشكل بالضبط إذا كنت مقتنعاً بما تقول؟

ثم إذا رصدنا إقرارك بالموهبة والقيمة - في حوارك الأخير هذا على الأقل - للشعراء محمد سليمان ووليد منير وفريد أبو سعدة وجمال القصاص، وإقرارك في كتابك (دراسات في الشعر العربي)، بتميز حسن طلب وحلمي سالم وأحمد ريان بين شعراء جيلهم.. إذن لا يبقى أمامنا وإحالة هذه إلا التساؤل حول من تعنيهم بالضبط بجيل السبعينات الذي ما تفتأ تصب عليه لعناذك في كل حين؟

وسيقودنا السياق في هذه الحالة - برغمنا - إلى سؤال فادح الدلالة يفرض نفسه فرضاً عن (الموقف الأخلاقي المعيب) ولمن تنوجه مؤثراته بالضبط

وإذا ضربنا صفحاً عن كل هذه التناقضات والتضاربات التي قمارسها علي جيلنا بافتراض مالك من سلطة أبوية عليه ألا نراك قمارس هذه السلطة المفترضة ممارسة صحيحة، وإنما تستند إليها في تشويه تجربتنا والتيل منها، كما يتضح فيما أسميته بالأساس الثاني لرفضك لهؤلاء الشعراء (إحتماؤهم بتنظيمات عدوانية إرهابية لنفي كل من لا يشابههم في تيارهم الذي يرتكز في جوهره على نماذج لشعراء يعيشون خارج السياق القومي..)

ألا يوشك هذا الكلام أن يكون بلاغاً للسلطات يا أستاذ أبو سدة؟ وهنا من الواجب أن نسألك وأن نجيب: ما هي هذه التنظيمات (العدوانية) (الإرهابية) التي

نحتسب بها ؟ نحن الذين إنبنى الأساس الفكرى والاجتماعى لحركتنا على إستقلالية جماعتنا الشعرية عن المؤسسات والتنظيمات والإلتزامات الضيقة اللهم إلا للشعر.. وإذا كان ما تقصده بهذه العبارات المريبة هو (جماعة إضامة ٧٧) باعتبارها أكبر هذه الجماعات الشعرية وأقواها تأثيرا فى جيلنا.. فهل كان من (العدوانية) و(الإرهابية) وهذه الجماعة تحتفل بمرور عشر سنوات على عملها.. أن تستضيفك مكرمة لك ومقدرة لدورك وتضعك فى الصدارة فى إحتفالاتها بهذه المناسبة كما لعلك تذكر!.

وفى الوقت الذى تقول فيه عن جيلنا:

(إنهم لا يملكون السلطة النقدية لنفى الأجيال السابقة عليهم)، ولا أدرى أين إدعينا أولا إمتلاك هذه السلطة النقدية؛ وثانيا متى إستخدمناها- بفرض وجودها- لنفى أى أحد.. وإنما نحن لم نكف عن القول فى مختلف بياناتنا ومجلاتنا وافتتاحياتنا... أننا شعرا بالدرجة الأولى والأخيرة، وأن إجتهااداتنا النقدية فى هذا السياق هى (إجتهاادات) لبلورة فكرنا وتوضيح رؤانا والتعبير عن وجهة نظرنا.. لم ندع أبدا أننا أصحاب (سلطة) نقدية، أو غير نقدية، وستغرب المزة فى الحقيقة لك وأنت تشجبنا باسم ما نحوزه من (سلطة نقدية إرهابية) مفترضة ولا أساس لها.. بينما تمارس أنت ذلك نفسه فعلا علينا لتصدر جملة من الأحكام السلطوية النقدية الإرهابية بالفعل، بل ولا ندرى الى أى قاعدة تستند فى إصدار هذه الأحكام.. أنت.. وليس نحن.. وتأمل معى عباراتك:

(مازالوا بتجريتهم فى موقف الإختيار)

(يشكك الكثيرون فى أصالتهم الشعرية)

(تشابه نموذجهم وتشابه قصيدتهم)
(مازال عطاؤهم مع أنهم تجاوزوا الأربعين جميعا لا يرشحهم لإحتلال الساحة الشعرية).
(نموذجهم يحاول الولادة المتعثرة منذ أكثر من عشرين سنة)
(عدوانيتهم)
(إستعلاؤهم المثير للسخرية على الآخرين)
(طرحهم النقدى المتناقض لتجربتهم الشعرية)

(قصيدة شعراء السبعينات لا تزال صوتا فرديا يحاور مكونات الشعور بلغة قبيل الى التفكك وتندر إلى مستوى النثر)

(معظم النماذج التى يكتبها هؤلاء الشعراء لم يصل بعد إلى الإحكام الفنى بل هى مليئة بالثرثرة وتقليد النماذج الشعرية الأخرى)

إلى آخره.. إلى آخره.. إلى آخره..

من منا يأستأذ أبو سنه الذى يفترض لنفسه سلطة نقدية وإرهابية يمارسها بالفعل على الآخرين، وفوقية واستعلاء.. نحن أم أنت؛ صدقنى.. نحن نربأ بك ويتارخك أن تقع فى مثل هذه الممارسات.. ونحن لا نريد منك أو من سواك ممن يرى رأيك.. إلا الإقتراب النقدى الحقيقى لدعم وجهات نظركم السهلة والعامة التى تشجب كل شئ.. وتندد بكل شئ.. ولا تقول شيئا فى النهاية!

نحن نستصدق- أو سنحاول- هذه الأحكام النقدية العلوية إذا إستندت إلى النصوص- والنصوص فقط- لنثبت، أو نحاول إثبات، دعساواها. أسأ تكرار هذا الكلام مرة أخرى، أو مرات أخرى، بنفس الطريقة، ويدون هذا الجهد الوحيد الذى لا بد أن يفرض إحترامه حتى وإن إختلفنا معه فى النهاية فلا

يعنى إلا الإستسهال غير الموضوعى .

أما صرختك الإستفزازية الأخيرة، التى تطالب فيها-لا أدري من-(بحماية الأجيال الجديدة من بطش شعراء السبعينات) فلا غلغ إلا أن نعيد توجيه نص النداء اليك أنت . والى من لف لفك من شعراء وتقاد يصمون آذانهم-بإصرار غريب- عن تناول تجرية شعرية هى -بأدنى المقاييس- ليست مجرد عبث أو ترهات كما يحاولون إيهام أنفسهم.. وما أشبه موقفك ذلك، كما أشار حلمى سالم فى بحث أخير له، بموقف العقاد من عبد الصبور حينما طالب بإحالة أشعاره إلى لجنة النشر! أقرروا التاريخ، وتأملوا دروسه أيها الكبار، فلا يقف عاقل فى وجه التطور والتقدم والمفارقة والتفجير، إذا إنبنى كل ذلك على وعى وأصالة وهما بعدان لا ينقصان جيلنا فيما أظن، وفيما شهدت به أنت نفسك فى كتابات كثيرة.. وإلا أصبح الوجه الآخر لمجمل كلامك ومقولتك إذا أخذنا به وصدقناه.. هو الإكتفاء بإعادة إنتاج جيلكم، أو ترسم خطاكم فى أجمن الأحوال حتى نحظى بالرضا السامى والقبول الأبوى.. وأظن أننى لست فى حاجة إلى تسمية ذلك باسمه الصحيح!

واختصارا يا شاعرنا الكبير.. كفك ترديدا لهذا الكلام المجرى.. ودعنا نترك ونسمعك ونتابعك -مرة واحدة- مقتريا من (نص) بعينه (لشاعر) بذاته.. تطبق عليه ما شئت من مقولاتك.. حتى نفسك معا (بجسم) .. (بموضوع) .. (بشيء محدد) .. نتحاور حوله ونتفق ونختلف فيه وصولا إلى الحقيقة...

خصوصا، وأننا لازلنا فى حالة دهشة

جميعا-يل وفجعية.. لأننا نعرف أن لك رأيا حسنا جدا فى عمل كل واحد منا (على انفراد).. ما فتئت تعلن صاحبه به (بينك وبينه).. ولكن ما إن تعتلى منبر حوار ما حتى تتلبسك هذه الروح المضادة لنا جميعا، والمعادية لجيلنا برمتها.. وإن ظلت حريصا رغم ذلك على مجاملات لا معنى لها-بعد كل ما تفعل وتقول-تنحصر فى عدم ذكر الأسماء والإشارة الواضحة إلى القاصد والدواوين.

لا يستطيع المرء دائما أن يكسب كل شيء يا أستاذ إبراهيم، وحملاتك المتكررة ضد شعرا تفرض عليك الوضوح والتحديد والإبانة عن مقاصدك.. ولا بأس عليك ساعتها لو فسدت علاقتك الشخصية بسين أو صاد من الشعراء.. لأننا جميعا سنكسب من هذا الوضوح الصراح.. وسيكسب الشعراء.. وتضع المواقف وتبين الرؤى وتبلور الاتجاهات..

وأظن أن هذا يشكل جوهر النداء الذى وجهته فى حوارك:

(إننى أدعو الي حوار نقدى عقلانى حتى تولد قصيدة سوية.. الخ) أما إذا لم تكن مستثمعا-كما يبدو- لمثل هذا الوضوح، ولوضع نقاطك النقدية على حروفها.. فلا أقل من أن نهيب بك أن تكف عن مثل هذه الإطلاقات الفادحة، والأحكام الصحفية السريعة والهشة.. والتى تنال منك قبل أن تنال منا .

ولعلك توافقني فى النهاية أن الشعر الذى نحبه حد الموت ونحرص عليه جميعا هو الخاسر الوحيد إذا ظل هذا هو مستوى نقاشنا لخلافاتنا الشعرية والفنية والفكرية جميعا!!

عَبَقْ صلاح عبد الصبور

عبدالصبور ونحن (شهادة) للشاعر حلمى سالم، مسرح عبد الصبور بين رؤيا العلاج ورؤية الشاعر للدكتور أحمد السعدنى، الصراع بين الكلمة والسيف عند صلاح عبد الصبور للشاعر عبد الناصر هلال، وأدار الجلسات كل من : الناقدة فريدة النقاش، د. أحمد السعدنى، د. محروس مرسى .. وشارك فى الأمسيات الشعرية الأربع (التي أقيمت بقصر الثقافة ومبنى المحافظة والغنائم والقوصية) عدد وفير من الشعراء نذكر منهم : سمير عبد الهانى يسرى العزب، ماجد يوسف، عزت الطبرى، جميل محمود عبد الرحمن، عبد العزيز صوافى، عبد الناصر هلال، عبد الستار سليم، محمد أبو دومة، صلاح اللقانى، أحمد المنشاوى درويش الأسبوطى وغيرهم.

كما قدمت فرقة القصر المسرحية عرضا شعريا دراميا من مسرحية «مأساة العلاج» لصلاح عبد الصبور، فشكل أمسية إضافية تفوح منها طيوب من أثر الشاعر الراحل.

فى ختام المهرجان عقدت جلسة حضرها اللواء حسن الألفى محافظ أسبوط ولفدى

على مدار ثلاثة أيام (٢٠١/٢١/٢٢ أكتوبر ١٩٩٢) أقيم بأسبوط مهرجان الاحتفال بمرور إحدى عشرة سنة على وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور (الذى رحل فى ١٣ أغسطس ١٩٨١)، نظمته مديرية الثقافة بالتعاون مع المحافظة.

فى جلسة الافتتاح تحدث الأستاذ فلفدى أبو حسين سكرتير عام المحافظة، نيابة عن اللواء حسن الألفى محافظ أسبوط، لخبيا ضيوف المهرجان من شعراء ونقاد وصحفيين، وخبيا ذكرى عبد الصبور ابن قرية الخواتكة (أحدى قرى أسبوط) كواحد من الأعلام البارزين الذين انجبتهم المحافظة. وتحدث، فى نفس الاتجاه، كل من صلاح شريت وكيل وزارة الثقافة ورئيس قطاع وسط وجنوب الصعيد بالثقافة الجماهيرية، والشاعر سعد عبد الرحمن باسم الأدباء.

اشتملت الندوات النقدية على ستة أبحاث فى ثلاث جلسات. فتوقشت أبحاث: صلاح عبد الصبور من القصيد الدرامى إلى المسرحية الشعرية للدكتور مدهت الجبىار، الناس والبلاد فى شعر صلاح عبد الصبور للدكتور يسرى العزب، ملامح من شعر صلاح عبد الصبور للدكتور ماهر شفيق فريد، صلاح

مصر السبعينيات والثمانينيات التي أجهضت كل حلم جميل - كما أشار سمير عهـد الهائى الى التوتر المكتوم فى الحوار بين الأجيال والاتجاهات الأدبية. وهو ما اتفق فيه معه و. مدحت الجيمار الذى دعا الى تجاوز هذا التوتر الدفين بالتحاور الأمين والايمان باتساع الحياة الأدبية للتيارات المتنوعة.

* كان أهم ما فى الأمسيات الشعرية هو اكتشاف عدد من فتية الشعر المدهشين من أبناء أسبوط والصعيد عامة (مثل: مؤمن المحمدى ومحمود الأثرى، وأحمد الجعفرى وأحمد فتحي وأحمد خالد) الذين فاجأوا الحاضرين بشعر ذى مذاق خاص وتجربة غير مألوفة.

* لفت نظر الحاضرين ثلاثة أمور: الأول هو الطزاجة التى تميز شعر بعض أبناء الصعيد الشباب (بعضهم مازال فى المرحلة الثانوية). والثانى هو اهتمام الإدارة-فى القصر والمحافظـة على السواء- بالأدب والثقافة اهتماما ملحوظا ونخص هنا السيدة نادية الشاهورى مدير الثقافة. الثالث هو مناخ الحرية الذى توفر للشعراء فى اختيار وإلقاء قصائدهم، التى كان بعضها نقديا وحادا.

* أما لقاء المحافظ بالضيوف من الأدباء والشعراء والصحفيين، بعد انتهاء الجلسة الختامية، فقد تميز بالصراحة وتبادل الآراء ببساطة وانسياب. وقد اتضح خلال اللقاء ماتعانى منه الإدارة من تناقض بين المحافظة و الأمن. حتى أننا شهدنا بأنفسنا واقعة تعدى بعض رجال الأمن على صحفيين من «الأخبار» كانوا فى ضيافة استراحة المحافظة، فى مهمة تتعلق بتغطية حادث إطلاق النار على أتوبيس سياحى فى ديروط.

أبو حسين سكرتير المحافظة وصلاح شريت، وألقى فيها سعد عهد الرحمن كلمة حول حصاد المؤتمر، كما تحدث أحد أفراد أسرة صلاح عهد الصبور مطالبا المحافظ ووزارة الثقافة بإطلاق اسم صلاح عهد الصبور على أحد الشوارع أو الميادين الرئيسية بأسبوط، وبينما بيت ثقافة باسم الشاعر الراحل. وتم توزيع جوائز المسابقة الأدبية التى نظمتها مديرية الثقافة على شباب الأدباء الفائزين، فى القصة والشعر والمسرح.

* غلب على معظم الأبحاث طابع السرعة والإعداد المتسرع، مما أثر على مستواها النقدى والفكرى، وعلى مستوى المناقشات حولها. وعلى الرغم من ذلك فقد أثارت بعض البحوث قدرا من الحوار الجاد.

علق كل من درويش الأسبوطى وجميل محمود عهد الرحمن ومحمد أبو دومة على شهادة حلمى سالم، تعليقات ساخنة. فقطع الأسبوطى بأنه ليست هناك علاقة بين جيل الحداثة الشباب وبين عهد الصبور، وأن تجربة الحداثة ليست سوى جزيرة معزولة فى نهر الشعر المصرى، وابن لقيط لا أب له، اللهم خارج مصر. و ربط جميل عهد الرحمن بين فكرة قتل الأب (وهو سالم تشر إليه الشهادة المنقودة) وبين المؤامرات الخارجية على ديننا وهويتنا القومية. وأشار أبو دومة إلى بعض ما فى الحداثة من ادعاءات واقتعال وزيف.

* كان من أبرز التعليقات التى قدمت على البحوث، ما أشارت إليه فريدة النقاش من خلل البحوث من الالتفات الى قضية «الثورة المجهضة» فى شعر عهد الصبور، وضرورة ربطها بالتطورات الاجتماعية السياسية فى

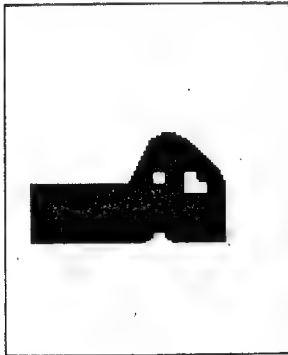
ندوة «تاريخ مصر الاجتماعى والاقتصادى فى العصر العثمانى» مصر بين الأرشفة والحياة

من هنا تعتبر هذه الندوة العلمية رائدة فى مجالها، ومن هنا أيضا كان عليها أن تدفع ثمن هذه الريادة، وهو ضحالة العديد من بحوث الندوة نتيجة حداثة العهد بالدراسات العثمانية وعدم وجود تراث طويل فى هذا الميدان، الذى كنا وحتى وقت قريب نقف فيه على دراسات بعض المستشرقين الرواد فى هذا الميدان مثل حبيب وبيون، وستانغورد شو واندرية ويون. من هنا يعتبر إنجاز ندوة مصرية فى هذا الميدان حدث هام رغم ضحالة بعض البحوث المقدمة فى الندوة.

ومن دواعى أهمية هذه الندوة أنها وسعت من مفهوم التاريخ الاجتماعى - الاقتصادى لتدخل الآثار والوثائق تحت عباة، من هنا ضمت الندوة العديد من الدراسات الاثرية والوثائقية. وقد أدى ذلك الى وضوح فروق حادة فى مناهج البحث بين علماء الآثار والوثائق والتاريخ، فبينما يهتم الآثريون بالدراسات الوصفية، يهتم باحثو الوثائق بنشر الوثيقة وتحقيقتها فقط، بينما يعمل المؤرخون

شهدت أروقة كلية الاداب جامعة القاهرة فعاليات ندوة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى لمصر فى العصر العثمانى فى الفترة من ١ - ٣ سبتمبر ١٩٩٢ ويكفى للدلالة على مدى أهمية هذه الندوة أنها الأولى من نوعها على المستوى المصرى والعالمى، فلأول مرة يحظى تاريخ مصر فى العصر العثمانى بندوة مثل تلك، رغم الاهتمام الحالى فى الدوائر العلمية التاريخية على مستوى العالم بتاريخ الدولة العثمانية وإذا كان الاهتمام العالمى بالتاريخ العثمانى له مبرراته العلمية فإنه لا يخلو من أشجان سياسية حالية استدعت الاهتمام بالعصر العثمانى، إلا أن الاهتمام المصرى بالفترة العثمانية ينبع بالاساس من محاولة تعويض الأهمال الطويل الذى لقيه العصر العثمانى من جانب المؤرخين المصريين الذين وجهوا اهتمامهم الى القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين جريا وراء دراسة ظاهرة التحديث دون أدنى محاولة للغوص فى الفترة السابقة لإكتشاف الجذور.

عهد الرحمن برج حول مصر في الارشيف العثماني، ويبيان مدى أهمية الوثائق التركية في استانبول في هذا الميدان. وأيضا بحث فاروق أباطة عن إسهامات جامعة الاسكندرية في ميدان الدراسات العثمانية من. هذا كله لنا أن نختفل جميعا بعد طول غياب بأول ندوة مصرية عن تاريخ مصر في العصر العثماني، وعلينا أن نحى الدكتور روف عباس منظم الندوة والفريق المعاون له على إخراج هذه الندوة، وعلى اهتمامه بسرعة نشر بحوث الندوة في كتاب ميسر قريبا، كما نتمنى أن تكون الندوة فاتحة للاهتمام بالفترة العثمانية في تاريخ مصر والتي تقارب ثلاثة قرون، وهي الفترة التي طال إهمالها



منهج البحث التاريخي ومدارس التفسير التاريخية المختلفة لتحليل المادة التاريخية. من هنا شهدت الندوة خلاقات حادة بين هؤلاء جميعا ومناهجهم وأساليبهم المختلفة.

من هنا كانت أهم بحوث الندوة هي البحوث التي لم تضع حدودا فاصلة بين الآثار والتاريخ والوثائق، مثل بحث نيللى حنا عن السكن في مصر العثمانية، لاسيما مع خبراتها السابقة في هذا الميدان، وبحث المستشرق الأمريكي دانيال كريسيليوس حول أوقاف دمياط في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واستخدامه المنهج الإحصائي في دراسته الوثائقية التاريخية. وأيضا بحث -كاتب هذه السطور- عن حارة اليهود في القاهرة في العصر العثماني، وهي محاولة من مؤرخ للاستفادة بالآثار والخطط والوثائق لاختيار مفهوم «الجيتو اليهودي» ومدى مطابقتها على وضع حارة اليهود في القاهرة من عهده. كما جاء بحث الباحث السوري عهد الرازق معاذ على درجة كبيرة من الأهمية من حيث مقارنته بين حيين من أكبر أحياء دمشق والقاهرة، سوق ساروجا في دمشق، والأزيكية في القاهرة، ونوعيات السكان بهما.

ومن البحوث الهامة الأخرى في ميدان تاريخ الفكر السياسي في العصر العثماني بحث مجدى عهد الحافظ المحاضر في جامعة السوربون حول الوعي السياسي في مصر العثمانية متخذًا من التحول الشعبى والسياسى والفتى فى نهاية القرن الثامن عشر معلما رئيسيا لوجود وعى سياسى هو الذى أدى بعد ذلك الى ظهور زعامة شعبية وتهيئة محمد على للسلطة فى عام ١٨٠٥ . ومن الأبحاث الهامة الأخرى بحث محمد

ذاكرة النار / الأصوات الأولى

تأليف : ادواردو جاليانو

فهل نحن فاعلون ذلك بروحنا .. بعد أن نفخ
أستاذ لنا اسمه ادواردو جاليانو الروح فى أجساد
أبناء جلدته فى أمريكا اللاتينية .. فأنطلقت
أصواتها الأولى التى كانت تتفنى بها قبل أن
يجثم الغرب على أنفاسها بعدته وعتاده منذ ما
يقرب من ٥٠٠ عام .. ومن بيننا استطاع شاب أن
يسمع هذه الأصوات الجميلة القادمة من هناك
، نقشاب شعره لساعها .. وعندما عكف على فك
رموزها سقطت بقايا شعر رأسه، ولهذا لم يجد من
يرافق علي تسجيل هذه الكلمات على الورق
لنسمعها معه، وعندئذ جمع هذه الأصوات مع
شعيرات رأسه ونفخ فى يده .. ولأنه أحمد حسان
جاء بعض العون والمدد .. والآن يسدد ما اقترض
، ودعوتنا له ألا ينفعه إلى نادى باريس ليبدول
ما استلف .. حتى تستطيع أرواحنا أن تسمع معه
هذه الأصوات الأولى من عالمنا غير الغربى .

فتعالوا لنسمع هذه الأصوات لبشر كانوا
موجودين على سطح الأرض قبل أن «يكشفهم»
كولبس منذ ٥٠٠ عام كما يحلو للغرب أن
يدعى . ويبدو أن الغرب باحتفاله هذا العام
باكتشافه «لأمريكا» مازال مصراً على أن الناس
وما يصنعونه من حضارات لا قيمة لها ماداموا
غيسر أوريين .. وعندما يشربونهم يعلنون

ولكن من ألعنا بهم فى الغرب؟! وغدونا فى
أفضل الأحوال «متحفاً حياً» يدلفون إليه فرادى
وجماعات .. وعند عودتهم إلى بلادهم تكتسى
وجوههم بالرضا بما هم فيه عائشون!

ولماذا انشغل جمع كبير من مثقفينا بالانتيان
بالحجة تلوه الحجة على أننا جزء منهم؟! .. ويأن
«تخلف» مجتمعاتنا فى العالم الثالث زاجع إلي
أننا لم نتعلم بعد كيف نسير على خطاهم فى
الغرب.

ألم يكف دعاة اللحاق بالغرب أن غدت الكثير
من الأئمة تنبض على الإيقاعات الغربية بعد أن
شوهدت ذاتها وثقافتنا ومرت أحلامنا فى الوحل
بعد أن عجنت .. وتحصنت على نار شمس لم
تكف عن السطوع!

فلنبحث الآن عن ذاتنا التى أهيلت عليها
جهال من الأكاذيب والفتن .. فغدت لا يظهر منها
شئ .. وما بقى طلى بكل مساحيق التجميل
الغريبة..!

«والأصوات الأولى» خير دليل على إمكانية
حدوث «القيامة» لذواتنا ، وهذه المرة تتم بفعل
البشر، فالروح فى كتاب «الأصوات الأولى» قادرة
على الولوج مرة أخرى إلى أجسادنا التى أماتتها
الثقافة الغربية فى أسوأ عصورها!

اصنع شبيشا فتفخ جلوسكاي بكل اتساع صدره، فولدت الريح، ولكنها مسات على الفور. وعندئذ نفخ الرب بقوة بلغت حد أن وقع جلو سكاى .. وأيضا فقد كل شعره !

دلع الغراب.. كشف كل الأسرار

تلاعب الغراب. بحب جده له، فأخذ يبيكي طالبا القمر المتدلى من حائط جذوع الشجر. فأعطاه إياه جده، فما كان من الغراب إلا أن أطلق القمر نحو السماء.. ولكنه بكى بعد ذلك مطالبا بالنجوم فتناولها جده له، فقام الغراب يبعثرها حول القمر ولم يسكت، بل أخذ هذه المرة بجيشه بالكاء.. وأخذ فى العويل مطالبا بالصندوق الخشبي المشغول المحفوظ. فيه ضوء النهار. فنظر إليه جده متألما وقال: سأعطيك الصندوق ولكن لن تخرجه من الدار، لأننى قريت أن يحيا العالم فى الظلام!

أخذ الغراب يتصنع أنه يلعب بالصندوق داخل الدار .. متحينا فرصة للخروج به.. ولم يجد غير فتحة المدخنة، وعند خروجه منها أنكسر طرف منقاره واحتقرت ريشاته وأصبحت سوداء إلى الأبد! ولكنه خرج حاملا الصندوق وظل طائرا به حتى وصل إلى جزر ساحل كندا.. وعندئذ كان الجوع قد استبد به .. فسمع أصوات آدمية. فطلب طعاما .. ولكنهم رفضوا فهددهم بكسر الصندوق الخشبي قائلا: إذا أقلت النهار المحفوظ عندى فى الصندوق فلن تنظف السماء أبدا، ولن يستطيع أحد أن يخفى أسرارها ويسمى من هم البشر ومن هم الطيور، ومن هم وحوش الغابة.. ولأنهم ضحكوا سائرين منه.. كسر الغراب الصندوق.. وانفجر الضوء فى الكون!

لصوص .. النجوم

لأن هنود الكاشيانا لم يعرفوا حلالة النجوم أبدا، يسبب الشمس التى لا تتوقف عن تسليط ضوئها فوق رؤوسهم، أخذوا يبيحثون عن يقرضهم الليل، فذهبوا إلى الغار ويعد أن رجوه أعظام ليله يخبث. فأظلمت الدنيا عندئذ. ولكن ليل الغار لم يكف بالكاد إلا للأكل والتدخين ووصل الفجر

عن «اكتشافهم» ويلحقونهم بعالمهم لاغين كل ما يميزهم!

الصورت الأول: الخلق

ويشيدو الصورت الأول من ذاكرة النار بحكاية الخلق قائلا: حلمت المرأة والرجل. بأن الرب يحلم بهما فخلقهما الرب وهو يحلم، ومقنيا قال: اكسر هذه البيضة فتولد المرأة ويولد الرجل وسويا سيميشان ويوتان، لكن سيولدان من جديد، سيولدان .. ويوتان .. يولدان مرة أخرى، ولن يكفا عن الميلاد أبدا.. لأن الموت أكذوبة!

تدوب القمر

لأن سيد القواقع ترده وخشى من أن يقلد نفسه إلى النار حتى يأتى بالفجر .. فاضطربنا لدفعه اليها.. وبعد تلكه طويل ظهر فى السماء فى صورة شمس، ولكن لأن الآلهة غضبت من جبنه وانتظارها له، فقررت أن توجه اليه اللكمات فلطموا وجهه بأرب، المرة تلو المرة حتى قتلوا بريقه، وهكذا تحول سيد القواقع المتكبر فأصبح القمر.. وبقع القمر هى تدوب تلك العقوبة التى انزلتها به الآلهة!

الزهد.. والبرق

كان السحاب هو السبب.. فقد أسقط قطرة مطر على جسد امرأة فوضعت توأمين بعد تسعة أشهر .. وعندما كبرا وسألا عن والدهما، قالت لهما أنظرا نحو المشرق .. وعندما وصلا إلي السحاب أنكر معرفته بهما.. ثم قال: برهنا على أنكما ولداى.. فأرسل أحدهما برقاً نحو الأرض، والثانى أرسل رعدا، ولكنه ظل متشككا، فعبرا فيضانا وخرجا سائلين .. وعندما رأى ذلك جعل لهما مكانا إلي جانبها!

كل هذه الرياح.. بسبب جلو سكاى

حين انتهى الدب من صنع أول هنود الواينوك، تبسقت بضغ بقسايا من الطين فوق أرض العالم، ومنها صنع جلو سكاى نفسه .. ولم يكتف بذلك .. بل تحدى الرب قائلا أنا أعجسوية لم يصنعنى أحد افترل الرب إلى مستواه وتحدها قائلا

عليها

الأبيض .. لم يتحرك!

مع الخلق كانت ريشات الطيور وجلد الحيوانات لوناً أبيض ناصع. ولكن الزرق أصبح لونهم كذلك لأنهم استحموا في بحيرة لا يصب فيها ولا ينبع منها أى نهر! والحمر هم الذين قرروا أن يغوصوا في بحيرة دم!

أما من لونهم لون الأرض فقد كانوا يهودون أن يتمرغوا في الطين! ومن كانوا يبحثون في الموائد المطفأة عن الدفء غداً لونهم رمادياً. أما من حكوا أجسادهم في ورق الشجر فقد أصبح لونهم أخضر. وظل لونهم أبيض كل أولئك الذين ظلوا ساكنين لا يتحركون!

الشموس خجولة

عندما قابلها لأول مرة في التاريخ كان ذلك في الغاية الأمازونية، تبادل معها النظرات بفضول قائلاً: هناك جرح .. ردت عليه لقد كنت هكذا دائماً، وبمراته نصحتها ألا تأكل أية فاكهة تتشقق عندما تنضج، وينيل إنساني قال لها: سأعالجك، فلا تقلقى! ويصير تجرعت أشربة الأعشاب وتركته يدهنها بالأدهنة والمرامح.. وكانت تجر عندئذ على أسنانها حتى لا تضحك!

وذات مساء جاءها جرياً - بعد أن رأى بعينه طرقاً أخرى للعلاج يمارسها أهل الغاية من غير البشر - يتحافزون من النشوة قائلاً: وجدهتها .. وجدهتها.. وحين انتهى العناق الطويل أفعم الهواء عطر كشيء لأزهار وشار. ومن الجسدين الممددين متعانقين انتشرت أبخرة ومضات .. بلغ من عذوبتها أن ماتت الشموس والألوهة خجلاً!

ومن .. نحن؟!

هذا جزء من كتاب أكبر سمحت لنفسى بالدخول في تقديم وتأخير بعض حكاياته، والتزمت بعرض الوقائع وإن تدخلت بالاختصار أحياناً. ولكن ما دفعنى إلي عرضه هو أنه أثار لدى تساؤلاً صديقاً: وأين أصواتنا الأولى؟ حتى نعرف من نحن حقاً وأين تقع روحنا الحقيقية؟

قبل أن يستلقوا ليناموا.. قليلاً انفارجموه إليه شاكرين. ولهذا جربوا ليل التايبر (حيوان أمريكي لا يبنى ينام كثيراً) فتمكنوا من النوم طويلاً طويلاً حتى أنهم عندما استيقظوا اكتشفوا أن الحشائش غزت مزارعهم وهدمت بيوتهم فحزنوا علي ما جرى وذهبوا إلى التايبر وأرجعوا حائقين ليله إليه! وبعد بحث طويل وتدبر أطول سرقوا ليل المدرج (حيوان أمريكي لا يبنى مسكن بسبب ذلك) وحتى الآن لم يعيدوه إليه ولهذا فإن المدرج المسكين ينام بالنهار بعد سرقة ليله!

الدفء مقابل القلوب!

اجتمعت الألوهة - ولسبب سنعره - وقررت أن تسترد النار من البشر! فصارت الليالي برداً، فتضرع الناس إلى الألوهة مرتجفين .. ولكن الألوهة - للأسف - تظاهرت بأنها صماء!

وبعد فترة قررت الألوهة أن تعيد النار إلى البشر، فابتهجوا ورقصوا .. ولكنها أرسلت مطراً فأنفطأت النارا!

وهنا لم تظاهر الألوهة بالصمم، بل تحدثت إلى الناس قائلة: لكي تستحقوا النار يجب عليكم أن تشقوا صدوركم وتقدموا قلوبكم لنا، وغبوراً قدم بعض الهنود قلوب أسرارهم فاستمتعوا بالنار، أما هنود الكاكشيكيلي - وأنا منهم - رفضوا ذلك وتسللوا بأقدام من ريش عبر الدخان وسرقوا النار دون أن يقدموا القلوب للألوهة!

الثلمة... صاحبة الفضل

توجه هنود التشوكو بالشكوى إلى الرب لعدم وجود الماء في غابيتهم، وبالمصادفة عرف الرب أن النسلة لديها ماء، فطلبه منها، ولكنها للأسف رفضت، فما كان منه إلا أن ضغط علي خصرها - ولذلك أصبح رقيقاً إلي الأبد - فخرج الماء من جوفها، ولكنه لم يكن يكفي فسألها الرب من أين أتيت به، فقادتته إلي شجرة. فأمر الرب بقطعها .. وبعد طول عناء سقطت الشجرة .. وكانت شجرة الماء، فولد البحر من جذعها .. أما الأغصان فصارت الأنهار .. وكان ماؤها عذبا، ولكن الشيطان (منه لله) طار ناثراً حفنات من الملح

اصدارات جديدة

«نوع من النشر الفنى، أقرب ما يكون الى الشعر أو الموسيقى».

من أهم الأفلام التى يقدمها الكتاب، أفلام انتجها الأخوان تلمسانى متحملين أعباء الانتاج والتوزيع.. والخسارة، مثلاً: المصحف الشريف، زخارف قبطية، دار الفن فى القرية (عن تجربة رمسيس ويصا واصف)، خماسية سيناء، مضرعيتة، قاهرة الماليك وغيرها، وكلها أفلام نالت جوائز محلية وعالمية، نكرباً لـ «المحافظة على شرف الكاميرا» كما يقول مختار السويفى فى شهادته.

لكن فريق العمل المحيط بعبد القادر التلمسانى لم يقتصر على جوانب الحضارة المشرقة، بل اهتم كذلك بالواقع اليومي وبارتباطه بتاريخ مصر المعمارى والأثرى، من خلال التصاق الأثر بالإنسان فى الحياة اليومية. كما قدم صوراً حية من الواقع الاجتماعى من خلال فيلمى «انفجار» و«مباق مع البشر» عن الانفجار السكانى فى القاهرة، وهما فيلمان لم يعرضا رسمياً حتى اليوم، رغم أنهما من انتاج هيئة الاستعلامات. كذلك اهتم بالواقع السياسى فى فيلم «الديمقراطية فى مصر» وعملية التنمية من خلال أفلام «العمل شرف» و«الماء والحياة».

هذا الكتاب، «عشرون فيلماً عن الحياة والفن فى مصر» تأريخ لشوار فنى لم ينته، كما يقول صلاح حافظ فى تعليق له: «لكى

عن الدار المصرية اللبنانية، صدر أخيراً كتاب «عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة وافن فى مصر» ويضم نص التعليق المصاحب لعشرين فيلماً تسجيلياً من إخراج عبد القادر التلمسانى، وتصوير المرجوم حسن التلمسانى وتعليق الكاتب الراحل صلاح حافظ مع مقدمة بقلم أحمد كامل مرسى وتعليق لمختار السويفى. يجمع الكتاب مساهمات هذه العلامات الثقافية الهامة ليكون أول كتاب من نوعه فى المكتبة العربية ينتمى للأدب السينمائى، مثلاً للسينما التسجيلية، بجانب محاولات نادرة لنشر سيناريوهات أفلام روائية.

يقدم الكتاب صورة ملموسة لتعاون فريق فنى متكامل عمل من خلال الأخوين تلمسانى على مدى عشرين عاماً (١٩٧٢-١٩٩٢)، يهدف للتعريف بالوجوه المشرقة للحضارة المصرية بفروعها الفرعونية والقبطية والإسلامية. والكتاب مرجع هام للباحثين والمتخصصين، لاسيما فى فنية كتابة التعليق، لكنه يتيح للقارئ العادى كذلك فرصة قراءة التعليق المصاحب لأفلام، كأنها مقالات متمعة لصلاح حافظ عن موضوعات مختلفة من الفنون العربية والقبطية والمعاصرة، الى طبيعة وبينه سيناء، الى بعض القضايا الاجتماعية، كمشكلة السكان والديمقراطية، من خلال الأسلوب الذى يصفه أحمد كامل مرسى بأنه

■ «زكى نجيب محمود: ناقدًا» للدكتور مصطفى عبد الغنى، تناول الجانب النقدى فى فكر د. زكى نجيب، ويعرض لأرائه فى الشعر والنقد واللغة والشكل والمضمون. كما صدر للدكتور عبد الغنى مؤخرًا كتاب «المشقفون وعبد الناصر» عن دار سعاد الصباح.

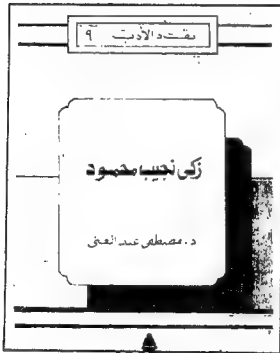
الحرية كتاب لا تنتهى صفحاته.. وكل جيل يضيف إلى صفحات الكتاب.. يرثه جيل.. يضيف صفحات أخرى. جيل يتعلم لكى يتحرر من الجهل. ويعمل لكى يتحرر من الحاجة.. ويبنى فوق مابنى أجداده.. على أرض أكثر حرية. (و.خ)

■ «دراسات فى القصة المصرية القصيرة» للناقد عبد الرحمن أبو عوف، جولة واسعة فى عالم القصة والرواية، بعين فاحصة ناقدة ومحبة.

■ العدد الجديد-رقم ١٢- من مجلة «ألف»، السنوية التى تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة، مخصص لموضوع المجاز اللغوى والأدبى. من أبرز المساهمات فيه: بلاغة المقومعين للدكتور جابر عصفور، مركبة المجاز من يقردها والى أين للدكتور نصر حامد أبو زيد، مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربى والنقد المعاصر للدكتور صبرى حافظ، الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى للدكتورة نبيلة إبراهيم.

■ ثلاثة دواوين جديدة للشاعرة والفنانة العربية ميسون صقر، هى: «الريهقان، البيت، جريان فى مادة الجسد». وتشكل هذه الدواوين نقلة فنية كبيرة بالنسبة لديوانها الأول: هكذا أسمى الأشياء.

■ أنعمة الإزهاب» للدكتور غالى شكرى، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. يحتوى الكتاب على فصول: السلطة بين السلفية والعلمانية، القومية بين الطائفية والعنصرية، الثقافة بين الإبداع والقمع، الطائفية هاربة العقل. كما يحتوى على رسالتين من الكاتب إلى د. فرج فودة الذى صرعه رصاصات الارهاب مؤخرًا.



المهاربون من مسؤولية صيانة الآثار!

أرجو أن يكون الإحصاء الذى أعلنه الدكتور ابراهيم بكر رئيس هيئة الآثار، عن تأثر ١٤٠ أثرا إسلاميا وقيطيا و٢٤٠ فرعونيا بالزلازل، هو الرقم النهائي لخسارته نتجية لعدم دقة الفحص أو لتأخر ظهور التصدعات. والرقم فى ذاته مخيف، وكاف لكى ندرك جميعا أن قضية صيانة الآثار، والحفاظ عليها، ينبغى أن تؤخذ بشكل جدى، وأن توضع فى مقدمة مشروعاتنا الثقافية، بحيث لا نتظر حدوث الزلازل لكى نكتشف أننا كنا على وشك أن نفقد ثروة مصر الحضارية من الآثار التاريخية النادرة، ونتيجة لسوء استخدامها، ولعدم صيانتها بشكل دورى، وللبطء الشديد فى عمليات الترميم والصيانة، ونقص الإمكانيات الفنية اللازمة لذلك! وليس الأمر فى حاجة إلى التذكير، بأن للآثار فضلا عن قيمتها الحضارية والثقافية، قيمة نفعية، فعشرات الآلاف من السياح الذين يزرون مصر، يأتون لمشاهدة هذه الآثار، ولولاها لتناقص الدخل الذى تحققه الدولة من السياحة، فضلا عن أنها احتياطى استراتيجى، يمكن للحكومة - كما اقترح أحد فصحاءها قبل سنوات، أن تبيعه للخراجات، فتسدد ديونها، وتقل كروش السماسرة الذين يشاركون فى الحكم! وأول خطوة لحماية الآثار، وصيانتها، هو أن تستخدم الدولة عصاها الحكيمة، لمنع كل التعدييات على الآثار، وعلى رأسها تحويلها إلى مساكن أو متاجر وقد زادت هذه التعدييات بعد الزلازل، رغم التصدعات التى حدثت فيها، إذ لجأ إليها - كما قال الدكتور بكر - آلاف من تصدعت منازلهم فى الأحياء الشعبية، ليقموا فيها، وهو ما يعنى، أن تدبر الدولة لمن يقيمون فيها، أو اتخذوا منها متاجرا ولأصحاب المتاجر والبيوت المحيطة بها، بدائل ملائمة ينتقلون إليها، بحيث يكون لكل أثر حرم يحيط به، يحميه من التعدييات، ويحافظ عليه، ويصونه من الأعراض الجانبية لممارسة الحياة إلى جواره!

إن تصور الدولة، أن باستطاعتها أن تمنع التعدييات على الآثار، باستخدام عصاها الفليضة، باجلاء المتعدين عنها، دون أن تضمن لهم بدائل ملائمة، معناه أنها لا تأخذ الأمر بجد، وأنها لا تريد فعلا صيانة الآثار، أو منع التعدييات عليها، لأن أحدا لن يوافقها على ذلك، ولأنها لا تستطيع أن تنفذه حتى لو قررت، ولأنه سوف يسبب لها قلاقل اجتماعية وسياسية، تفضل أن تتوقاها بترك المتعدين على الآثار حيث هم، لتواصل تبكيتهم وتحميلهم المسؤولية عن الإضرار بهذه الآثار، بينما هى المسئولة عنهم، وعن الآثار!

صلاح عيسى

مصمم للطيران

خدمة جديدة

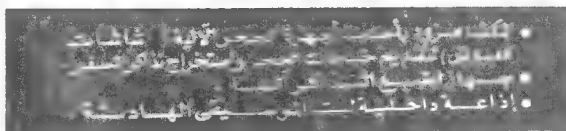
منفذ جديد

تم بحمد الله افتتاح مكتب مبيعات

المنصة



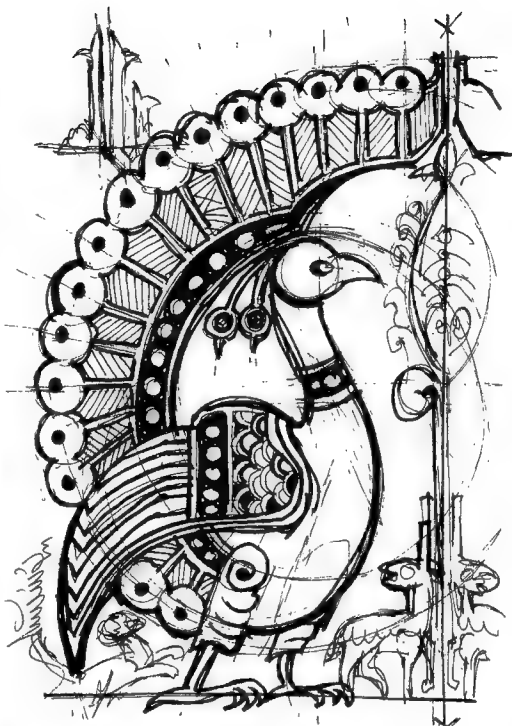
لخدمة عملائنا الكرام بمحافظة الدقهلية والمحافظات المجاورة



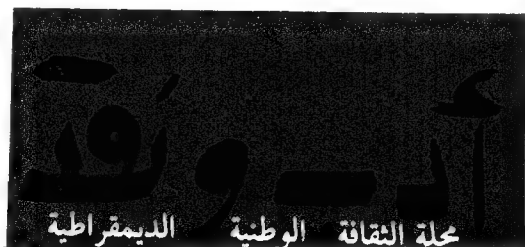
لتحجز والاستعلام :

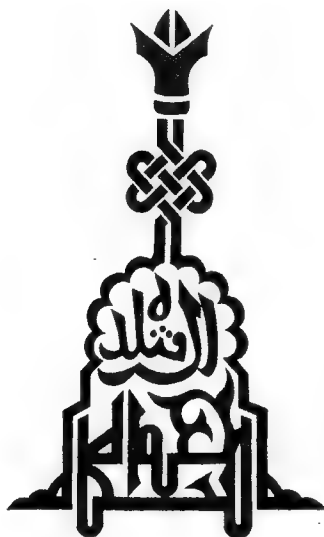
مكتب مصمم للطيران - المنصورة : شارع الجيش بجوار
الاستاد الرياضي - ت : ٣٦٢٧٢٤ / ٣٦٢٩٧٨ المنصورة
مصمم للطيران





الحب من الأندلس إلى أوروبا

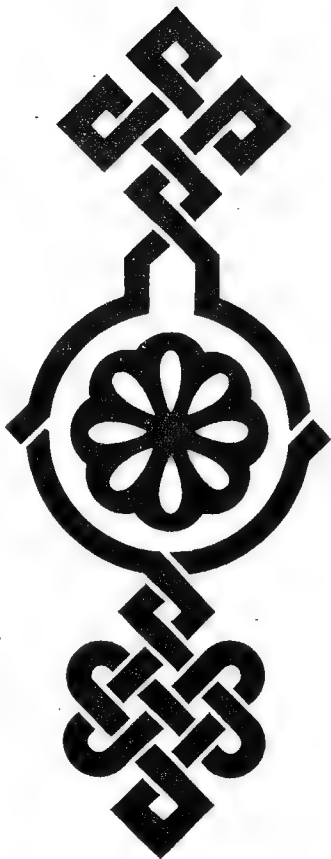




مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي .

أدب وفن

السنة التاسعة/ديسمبر/١٩٩٢ / العدد ٨٨



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عيد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عيد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عهد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية للشاعر

الشاب: أحمد ابو زيد

الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناء على تصميم أساسى للفنان :

محيى الدين اللباد)

مراجعة الصف: مصطفى عباده

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

صلاح عابدين

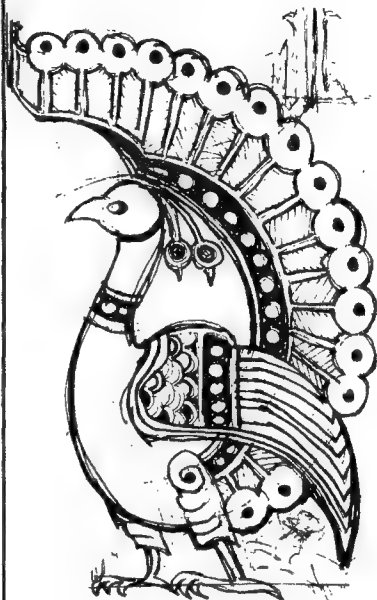
أدب وفن

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد رومي



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عيد الخالق ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣٠٦/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهلالي: ٣٩٠٠٤١٢/فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيهها/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهلالي مجلة أدب ونقد.

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لأصحابها

فيس هذا العدد

٩٧	نصوص	٥	أول الكتابة.....المحرر
قصص: حكاية الرجل			
٩٨	والصبي.....مصطفى نصر	٩	ملف: زفرة العربى الأخيرة
.....	- الرقص مع الكلاب.....		٥٠٠ سنة على خروج العرب من
.....كمال غبريال		الأندلس.....
.....	- التقباء الساكن بالمتحرك.....		
١٠٣نادية عبد الهادى		
شعر: - صلاة أخضرى			
.....حسن طلب		
١٠٥للنيل		
.....	- كل ليلة.....شعبان يوسف		
١٠٧			
١٠٩	الحياة الثقافية		
.....	- مرجريت دوراس: الذات والاستعمار فى		
١١٠	مرآة الرواية٥. أمينة رشيد		
.....	- رد على محمود أمين العالم.....		
١٢٠أبو سيف يوسف		
.....	- قراءة نقدية لأوراق مشوية الهلال.....		
١٢٨محمود نسيم		
.....	- الحجر الداير بين النساء.....		
١٣٩وليد الخشاب		
.....	- محمد روميش: عالم درجة حرارته		
١٤٢	أربعون.....هشام قاسم		
	- كلام مثقفين		
١٤٤	صلاح عيسى		

أول الكتابة

المشقف وقدراته الكامنة ودوره الذي يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً قريباً لإزاحة الظغاة، وأن فكرة «العلوى» الجديدة عن ضرورة استقلال المشقف لا عن نظم الحكم فقط وإنما أيضاً عن كل الأحزاب كانت موضوعاً لجدل واسع كم كنا نتمنى أن يدور على صفحاتنا، وقد أصابنا حزن عميق إذ اكتشفنا أن غالبية من المثقفين التقدميين أصبحوا أسرى اللامبالاة والشعور بالأجدوى وانعدام الدور.. ونحن لا نلوم أحداً، فقط نشعر بالحزن الذي لا يهزمه القول بأن مشوار الألف ميل يبدأ بخطوة.. وعلى كل حال سوف نبدأ نحن هذه الخطوة في عدد قادم إذ نعد لتحقيق واسع عن أزمة المثقفين ومهادرتهم الغائبة في زمن هو أحوج ما يكون إليهم..

يطرح عددنا أيضاً مسألة تفاعل الثقافات أي ما يسميه علماء الاجتماع والأنثروبولوجي بالمشاقفة، وقد لعب العرب في هذا الميدان دوراً رائداً لعله أن يكون دون مبالغة هو أكبر الأدوار في التاريخ العالمي حين نقلوا الفلسفة والعلوم اليونانية عبر مصفاة إبداعهم الخاص في الأندلس إلى أوروبا التي خرجت باستخدام هذه العلوم من الظلمات إلى النور.. فلم نرث عن أجدادنا الصحراء والنظف والهدوء فقط كما تبدو الصورة الممسوخة الآن.

وتقدم دراسة الدكتوروة أمينة رشيد عن عاشق «مارجريت دوراس» الكاتبة الفرنسية وجهاً آخر للمثاقفة التي هي عكس روح الاستشراق على طول الخط، «فدوراس»

ها هو عدد خاص مرة أخرى لكنه يختلف تماماً عن كل أعدادنا السابقة، فهو لا يدور حول، مفكر واحد أو ظاهرة من ظواهر الحياة الثقافية بل، حول مناسبة هي خروج العرب من الأندلس قبل خمسمائة عام، لعلنا نكون قادرين على طرح كل الأسئلة الكبرى التي تحملها هذه المناسبة، أو على الأقل فتح الباب لمراجعتها خروجاً بما هو ضروري لنا نحن العرب من خبرات ودروس وعبر في زمن نتعرض فيه لعدوان غير مسبوق على حدودنا ونكاد أن نتمزق إلى طوائف وقبائل، ويبدو كما لو أننا في حين كسبنا هذه الثروة المفاجئة الإضافية وهي النفط قد خسرنا روحنا وإرادتنا وأصبح مستقبلنا كله مرهوناً، إذ أننا على كل المستويات أمة مستباحة.. وفي مثل هذه اللحظات حالكة الظلمة تفتش الأمم في ماضيها البعيد بحثاً عن إلهام..، التماساً لرد الاعتبار للنفس والثقة فيها.. وفي هذا السياق نجد أن دوراً هائلاً قد حفظه التاريخ للمثقفين، فالبناة المجيد للحضارة العربية - الإسلامية في الأندلس شيده مثقفون كبار حين تملكوا معارف عصرهم دون شعور بالدونية أو الاستعلاء وعكفوا على دراسة الفلسفة والعلوم في اليونان القديمة وإذا نظرنا لحاضرنا المأساوي كتاريخ فسوف نكتشف أن الدور شبه الغائب للمثقفين يحدث ثغرة إضافية في جدار المقاومة.

ونحن نعرف أن عددنا الماضي قد أثار مناقشات واسعة على المقاهي خاصة دراسة المفكر العراقي «هادي العلوي» حول وظيفة

الحركة الشيوعية المصرية الذي أعدوا له بالفعل دراسة الجدوى كما أخبرنا الأستاذ أبو سيف يوسف نفسه، وبوسعهم أن يجدوا الحلول لمشكلة تمويل هذا المركز من المساهمات الشخصية لألاف الشيوعيين القدامى والجدد الذين سيفرحون حتماً بالإنجاز هذا الحلم، خاصة وأن مساهمات الشيوعيين الفكرية واجتهاداتهم قد أثرت تأثيراً عميقاً خلال نصف قرن على مسيرة الحركة الوطنية المصرية بكل روافدها الفكرية من ليبرالية ودينية وقومية.

نحن مدينون أيضاً باعتمادنا للكاتب والروائي السكندري الموهوب «مصطفى نصر» الذي حين وصلتنا قصته «حكاية الرجل والصبي» بالبريد أرسلنا له على عنوانه نطلب إليه تغيير اسمه لأنه اسم كاتب وروائي معروف فإذا به يرد علينا قائلًا: إنه أنا مصطفى نصر ونحن نعرف، أن إنتاجه الغزير والفني لم يدرس حتى الآن دراسة نقدية مثله مثل الكثيرين من المبدعين الموهوبين الذين يعيشون بعيداً عن القاهرة، ونعد أن نقدمه دراسات لأعمالهم جميعاً في أعداد تالية.. وبعد لعل كل هذه الأسئلة التي يطرحها عدتنا أن تلقى منكم إجابات عليها حتى يتقدم عملنا ويفتنى بإسهامكم الذي لا غنى عنه.

المحرر

كاتبه تنتمي للمستعمرين الفرنسيين الذين غزوا الهند الصينية، ويتكشف لها أن الوجه الاستعماري القبيح لا يلقى بظله الثقيل فقط على الشعوب المستعمرة «بفتح الميم» وإنما أيضاً على المستعمرين أنفسهم «بكسر الميم» الذين يتعرضون للتشوه الروحي العميق في حلقة من الاستحالات والإخفاقات، حيث يتجلى المجتمع الطبقي القمعي في صورة إضافية.

ويحاول الزميل «محمود نصيم» في قراءته لأوراق ندوة مجلة الهلال احتفالاً بجزور مائة عام على صدورها أن يرد على السؤال: لماذا أخفق التنوير وحديث الارتداد، ما هو العيب الخلقى خارجياً، كان أم داخلياً الذي أدى بنا لأن تصبح كل قضايا نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالى مطروحة مجدداً دون أن نحسم نهائياً قضية واحدة.

ويرد الكاتب والباحث «أبو سيف يوسف» على محمود أمين العالم مصححاً بعض الوقائع التي جاءت في حوارنا معه في العدد قبل الماضى ويفتح بذلك مرة أخرى ملف تاريخ الحركة الشيوعية المصرية بفصائلها المختلفة وصراعاتها التي لم يكتبها أحد كتابه موضوعية شاملة حتى الآن بالرغم من الجهود الفردية هنا وهناك، وبما حبلا لو تكاتف الشيوعيون جميعاً من كل الفرق لكي يخرجوا إلى النور فكرة مركز وثائق ودراسات

زفرة العربى الأخيرة

خمسمائة عام

على خروج العرب من الأندلس

* تقديم *

* تأثير الشعر الأندلسى على الشعر العربى *

ترجمة / أحمد بدوى

* قراءة لابن حزم فى طرق الحمامة *

ماجد يوسف

الاسلام فى الأندلس

* قرطبة عاصمة الروح والفكر *

كتاب: روجيه جارودى / عرض حلمى سالم

أبو عبد الله:

* آخر ملوك الأندلس *

محمد عبد الله عنان

* قصيدة تاريخية خطيرة *

تقديم / عبد الرغاب عزام

شاعر أندلسى مجهول يرثى الأندلس

جوار مع المؤرخ ابراهيم اليازجى



هذا الملف:

نحن لإنبيك على الإطلال

فريدة النقاش



ماذا سوف تقولون عن
الأندلس؟.. هل هي مراثية
جديدة للفردوس العربى المفقود

تتعززون بها أو تعزونا فى زمن الانهيار،
لتقولوا لأنفسكم ولنا إننا أمة ذات ماض
عريق، وأن أهلنا كانوا أهل حضارة؟
دار هذا المعنى فى خاطر كل صديق أديب
أو باحث عرضنا عليه فكرة العدد الخاص عن
مرور خمسمائة عام على خروج العرب من
أسبانيا قبل أن نشرع فى التخطيط له ثم
تنفيذه.

وقد نهينا رد الفعل التلقائى هذا ومنذ
الهداية إلى المطب الذى يمكن أن تقع فيه ألا
وهو البكاء على أطلال قرطبة «عاصمة
الروح» كما يسميها المفكر الفرنسى «روجيه
جارودى» لأن بعض أعظم فلاسفة المسلمين
وعلمائهم عاشوا وأبدعوا فيها. فلو أننا
استسلمنا لهذا الولوج العاطفى بالأندلس...

والتعلق الوجدانى بها لخروج إليكم عدد يكرر ما
هو شائع، فما أكثر المراثى فى شعرنا القديم
والجديد التى بكى الأندلس، بل إن أمير الشعراء
العربى أحمد شوقى بلغ به الولوج بالأندلس حد

طلب العيش فيها حين تعرض للنفى فاستقر
فى أشبيلية. وعلى تعدد مناهجهم
واجتهاداتهم فإن الغالبية العظمى من
المتخصصين العرب فى الأندلسيات يتحركون
على خلفية ثابتة تقريباً هى أن أسبانيا كانت
أرضاً للعرب بالحق التاريخى ضاع منهم أو
ضيعوه سيان... وهكذا قال حتى بعض أفضل
الفرنسيين الذين خرجوا مطرودين من الجزائر
بعد استعمار استيطاني دام لمائة وثلاثين
عاماً.. وفى الأدب الفرنسى والأوروبى كله كم
من الحكايات كتبها شعراء كبار عن هزيمة
«ريتشارد قلب الأسد» على أيدي صلاح الدين
الأيوبى فى زمن الحروب الصليبية.
وبالرغم من كل ما أنجزه العرب والمسلمون
فى أسبانيا فقد كانوا مستعمرين دام
استطاعتهم ثمانية قرون. ونحن لا نشعر بأى ألم
إن نقول بخروج الاستعمار العربى من أسبانيا
فهذه الحقيقة شىء، وكل الحقائق الأخرى شىء
آخر.

وأهم هذه الحقائق الأخرى هى الإنجاز
الثقافى والحضارى الضخم للعرب فى أسبانيا.
فقد كان للعرب المسلمين شأن بعض

التي أثقلتها، ويربط بين موقفه هذا والأفق المستقبلى المفتوح لإزدهار جديد للحضارة العربية، وهو أفق رأى الثورى الشاب أنه يستحيل أن ينفث على اتساعه إلا عن طريق العدل والوعى، وكان «أسامة» يحمل كتاباً وسيفاً، كتاب به لغة جديدة، وسيف يحمى مشروع الحزن والحرية... ولكن «محمود دياب» شأنه شأن كل المولعين بعروبة الأندلس القديمة لم يشر من قريب أو بعيد إلى حقيقة أن التحلل من قبضة الحكم العربى الإسلامى هناك قد أخذ يدب فى الأوصال تحت ضغط مقاومة الشعب الأسبانى للغزاة المحتلين.

فما أن بلغت الحضارة العربية الإسلامية أوج ازدهارها فى قرطبة زمن الخليفة الأموى عبد الرحمن الناصر إلا وأخذ ملوك الطوائف يحلون محل الأمويين فى القرن الحادى عشر الميلادى وأخذ الشعب الأسبانى ينظم صفوفه بعد أن تطورت أداته العسكرية وأخذ يعد العدة لإخراج العرب الغزاة، وأخذت المدن الإسلامية والثغور تسقط الواحدة بعد الأخرى حتى كان سقوط غرناطة فى يناير سنة ١٤٩٢ ميلادية، وبالتدريج استعادت أسبانيا لفتها ودينها الأول.

ولا ينقص من قيمة هذه الاستعادة ومعناها كل ما ارتبط بها من عسف وبطش وقمع ضد المسلمين والمورسكيين وهم العرب المسلمون الذين خرجوا من الإسلام للمسيحية سواء برضاهم أو تحت ضغط الكنيسة ولاضطهاد المسلمين والمورسكيين سجل طويل فقد صدرت تبعاً لقوانين فى العامين ١٥٢٥ و ١٥٢٨ أجبرت أعداداً هائلة على اعتناق المسيحية، ونشأت محاكم التفتيش التى بررت جرائمها الوحشية ضد الرعايا باسم المحافظة

الحضارات التى فتح قادتها العسكريون البلدان سجلهم الطويل فى الأندلس سلباً وإيجاباً. وقد عاشوا هناك ثمانية قرون بعد أن فتحوها فى زمن الخليفة عثمان بن عفان سنة ٦٤٧ ميلادية (٧٧ هجرية) بقيادة «هيد الله بن الحصين»، وأعاد «عقبة بن نافع» فتحها فى زمن معاوية بعد أن ألحق عدة هزائم بالروم والبربر الذين استعادوا قوتهم حين وهنت قبضة العرب المسلمين.. ويقر المؤرخون والمستشرقون أن سكان أسبانيا الأصليين قد انتصروا للمسلمين عند الفتح لأنهم أغاثوهم من ظلم القوط المسيطرين حينذاك والذين اتسم حكمهم -بالمجحية والاستبداد.

«وقد كان انتشار الإسلام بفعل الإنسان واللغة العربية ولم يكن فقط بفعل السلاح» كما يقول المستشرق الأسبانى خوان فيرنيت. وقد نضجت اللغة العربية فى ذلك الزمان لتصبح لغة ثقافة وحضارة قوية قادرة على تطوير نفسها مع تطور علوم البحرية والفلك والفلسفة والرياضيات متجاوزة الأفق الخيالى الفطرى الساذج للرؤية البدوية، ولعل إسهام هذه العلوم العربية فى تهديد الطريق لاكتشاف أمريكا فى نفس العام الذى خرج فيه العرب من أسبانيا أن يكون موضوعاً للدرس مستقبلى يكشف وجهاً آخر للحضارة العربية الإسلامية.

وحين كتب المسرحى الراحل «محمود دياب» نصه التاريخى الجميل «هاب الفتوح» حول بطله «أسامة بن يعقوب» يصل إلى أبواب القدس التى قدم إليها من الأندلس ساعياً للقاء محررها «صلاح الدين الأيوبي»، جعله يعلن رفضه للغة الميثة القديمة، وينحاز لتحريرها من الزينة الخارجية

على نقاء العقيدة المسيحية من الشوائب الإسلامية.

وكانت النهضة الأوروبية تدق أبواب العالم بقوة مستندة إلى التراث العلمى والفلسفى العبقرى الذى أنشأه العرب وأبدعوا فيه فى أوج ازدهار حضارتهم، وهو التراث الذى ما يزال علم الاستشراق العربى يتفرض من أثره العميق والحاسم على النهضة الأوروبية ودوره المركزى فيها الذى ساعد على خروج أوروبا من عصورها الوسطى.

وباستثناء عدد محدود للغاية من المستشرقين الذين يبحثون بنزاهة فى تفاعل الحضارات والثقافات ويقرون بتأثير العرب الكبير وإسهامهم الإبداعى فى تخلق الحضارة الأوروبية فإن الغالبية العظمى لا ترى فى إسهام العرب المسلمين إلا «بضاعتنا زدت إلينا» باعتبار أن الفلاسفة والعلماء العرب كانوا مجرد مترجمين وناقلين لفلسفة اليونان وعلموها.

ومن هؤلاء المستشرقين ذوى الضمائر الحية والعقول النزيهة الأسبانى «خوان فيرنيت» الذى يقول: «إن معنى الأندلس يبقى هو: النهضة العلمية لأوروبا وأصل العلم الحديث. وهنا لابد من الإشارة إلى أنه انتهت العادة من القول والقبول بأن العلوم التى انتقلت عبر اللغة العربية لم تكن سوى ترجمة للعلوم الكلاسيكية، مع إنكار أن العرب أبدعوا. والقول أن العرب أضافوا قليلاً جداً إلى الميراث الذى سبقهم. هذا القول - يضيف المستشرق الأسبانى - هو من اختراع الغرب فى القرن التاسع عشر. والحقيقة، وبعد دراسات «لأسين بلاسيوس»، و«ريبيرا»، «جارتيا جوميت»، فإن العرب أبدعوا، وبين ما أبدعوه علم

الجبر، هكذا ترى فى العالم الأندلسى وفى مناخ لغته العربية بالذات اكتشافات وإبداعات لم نرها فى ثقافات ما قبل الثقافة الإسلامية..»

أما المستشرق «يدرو مونتافيت» فىرى «أن الثقافة العربية الإسلامية مجهولة تماماً فى أسبانيا، وأنها معها تسير فى بيت لا نعرف أرجاءه..»

ويعرف هذا المستشرق كما يعرف غيره أن علم الاستشراق الذى نشأ فى القرن التاسع عشر لأهداف استعمارية لا لى فيها قد تجاهل التراث العربى - الإسلامى فى الأندلس وهو يفك أضابير التاريخ الشرقى.

وهو ما يعنى أن نظرة الاستشراق حتى الآن لم تكن مدفوعة فحسب بالاتجاهات الاستعمارية الأوروبية، وبمفاهيم المركزية الأوروبية التى تعتبر أوروبا هى محور العالم، وتقول بمفاهيم غير علمية مثل العقل الشرقى والعقل الأوروبى وإنما تجاهلت - عمداً - الإنتاج العربى - الإسلامى الهائل وانتقلت منه ما يلائم حاجاتها.

وتؤكد هذه الحقيقة مجدداً إن علينا نحن العرب مهمة كبيرة هى أن نعيد اكتشاف تراثنا وتقديره بصورة لائقة مدركين أن التراث ليس النصوص الدينية وحدها، لا فحسب لكى نصصح للغرب المفاهيم الخاطئة والمفوضة التى أصبحت جزءاً من وعيده، وإنما أيضاً لنصل بين مجزئ حضارتنا وتراثنا العلمى والعقلى والنهر الكبير لحضارة العصر بكل روافده ونقف فى الموقع الجدير بنا، ونعزز ثقافتنا فى أنفسنا وقدرتنا على صد الهجمة الاستعمارية الصهيونية الجديدة علينا.

علمنا أن نكتشف تراثنا بأنفسنا

الأندلس جرى طرد اليهود من أسبانيا جماعات وأرتكبت ضدهم الفظائع، وها هم اليهود يقتصبون أرض العرب ليقيموا عليها دولة باسم أسطورة دينية، فهل سيطول الوقت الذي سيكون على المثقفين اليهود أن يعرفوا فيه أن هذه الدولة قد نشأت كدراع طويلة للقوة الاستعمارية الأمريكية المهيمنة على العالم، وأنه طالما انصاع اليهود لهذا الدور فإن العرب لن يقللهم بينهم علماً بأن مأساة تشعبتهم وإبادتهم لم تكن من صنع العرب الذين يدفعون ثمن عنصرية الغرب واستعماريته. إننا لكي نتفق لابد أن نقف أنداداً نزيهين، وأنهم لكي يعيشوا بيننا لابد أن يصبنوا جزءاً من المنطقة متخلصين من أوهام التفوق والتوسع.. أى من الصهيونية. لقد حاربت المنطقة من قبل قروناً لكي ترد عنها الحملة الصليبية، وكانوا هم حينذاك جزءاً لا يتجزأ من تراث أهلها وثقافتهم.. وهم يأتون إليها الآن بعد شتات طويل جزءاً من حملة استعمارية جديدة لابد أن مقاومة العرب سوف تصدها في خاتمة المطاف حتى لو قام مؤقتاً سلام جائر وزائف..

شيء آخر يؤكد ملفنا هذا.. شيء نستطيع أن نمسك به في هذا الزمن الصعب حيث نحن الضحية.. إننا أمة ذات حضارة كبيرة لم تكن أبداً عالة على التاريخ..

مستخدمين كل ما توصلت إليه البشرية من أدوات بحث ومعرفة دون تعال أو شعور بالدونية. وسوف نجد في الاستشراق الجديد النزبه حتى ولو كان أجنبياً.. كما سبق الإشارة.. عوناً كبيراً لنا على إنجاز هذه المهمة التي ربما سوف تخطو خطوة كبيرة إلى الأمام إذا ما استطاع المفكر العربي د. حسن حنفي أن يطور مشروعه الطموح لتأسيس علم «الاستغراب» شرط أن لا يتحول إلى استشراق مقلوب، أى بدلاً من مركزية الاستشراق الأوروبية تنشأ مركزية عربية إسلامية أساسها التعصب «للعقل العربي» مع أفكار خجولة مترددة عن تفوق ما يكون هو الرد الخطأ على سؤال الاستعلاء الأوروبي.

ففي آخر القرن العشرين، وبعد رحلة طويلة للبشرية ملؤها العذاب والأمل، الإحباط والإنجاز لابد أن يتجه كل الفرقاء إلى اكتشاف تلك الأرض المجهولة التي بوسعهم أن يقفوا عليها جميعاً، وأن يتعاونوا حقاً من أجل السعادة والعدالة والحرية لجميع البشر دون استثناء. وعندما يقرون جميعاً باختلافهم سيكون بوسعهم أن يتفقوا، ولعل المثقفين الذين تجلوا الثقافة ضمائرهم وبينهم الباحثون الرهبان النزيهون أن يكونوا قادرين على لعب هذا الدور الجديد.

ومنذ خمسة قرون أيضاً، وبعد شهرين إثنين من سقوط غرناطة آخر مدينة عربية في

التأثيرات العربية على الشعر الأوروبى فى الحب الغزل من ابن زيدون إلى تشوسر

تأليف : د. روجر بوز

ترجمة وإعداد: أحمد على بدوى

تفرد «أدب ونقد» بنشر هذا النص بالعربية بعد أن قام بترجمته الباحث وأحمد على بدوى الذى بذل جهداً هائلاً فى مراجعة المقتطفات العربية التى ترجمها المؤلف إلى الإنجليزية على أصولها ليقدّم لنا النص العربى الأصلى. وذلك بترتيب خاص مع الناشرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى الشاعرة الفلسطينية المقيمة فى إنجلترا وهو فصل من كتاب سوف يصدر قريباً فى كل من لندن ونيويورك بعنوان «تركة أسبانيا الإسلامية» شارك فيه عدد كبير من المستشرقين والباحثين الأوربيين والأمريكيين فى الأندلسيات. (وقد تفاضينا عن الثبت (البلبيوجرافيا) الملحق بآخر المقال، التى قدم فيها المؤلف قائمة بمصادره ومراجعته. وهى موجودة بحوزتنا ، لأى متخصص يريد الإستزادة والتدقيق) (أدب ونقد).

الهوية الثقافية الأوروبية، أى كل ما هو إغريقى رومانى مفعم بالأخلاقيات المسيحية، فنقل الفلسفة وغيرها عن طريق العرب قد اعتد به على إنه «بضاعتنا ردت إلينا» (١)، وبذلك فقد تم الافتراض بأن العرب قد لعبوا دوراً سلبياً بحثاً فى هذه العملية (إعادة النقل)، أما تقاليد الحب الغربى فقد يبدو أنها جوهرياً شىء أوروبى لأنها مرتبطة بقوانين الكياسة الاجتماعية ومثل الغروسيية المسيحية (والإيثار)، ولأنها فى صميم جذور أى من

مازال كثير من معاصرينا المتخصصين فى القرون الوسطى يعترفون على مضض بأن الحضارة العربية كان لها تأثير على أوروبا القروسطية تجاوز بكثير اقتناء الأخيرة منها بعض سلع الرفاهية. وبالطبع فإن مديونية أوروبا للعرب بوصفهم وسطاء فى نقل الفلسفة الإغريقية والطب والرياضيات قد تم بالفعل الاعتراف بها، ذلك أن اعترافاً من ذلك القبيل لا يقوض الأوهام التقليدية التى تتمسك بها



التأثير الأندلسي على شعراء أوروبا من «التروبادور» (الجوالة) لأن هذا في نظره كان بديهيًا.

يقول دي روجمون «ولاستطيع أن أملاً صفحات وصفحات بقرات من كلام العرب والبروفانسيين (أبناء إقليم بروفانس في فرنسا) موثقاً من أن اخصائبينا العظام القائلين بالفجوة الفاصلة ليعجزون في الأغلب عن تخمين ما إذا كانت هذه الأشعار قد سطرت شمالي جبال البرانس أم جنوبيها، لقد قضى الأمر» ولكن للأسف فإن الأمر أبعد من أن يكون قد قضى، والعلاقة بين الشعر العربي والبروفنساوي هي أعقد بكثير مما يريدنا دي روجمون أن نظنه.

إن الاخصائيين الإثنيين القائلين بالفجوة واللذين كانا في ذهنه (واللذين يذكرهما في نفس الفقرة لاحقاً) هما عالما القرن التاسع عشر أرنست رينان، وريهاردت دوزي. ويبدو أن العلماء المعاصرين مازالوا يجدون صعوبة في أن يتفصروا عنهم الأحكام السلبية التي أطلقها هذان المستشرقان.

بعد أن يعترف رينان بأن القشتالية والبرتغالية ليستا الوحيدتين من بين اللغات الرومانكية (أي الناشئة عن اللاتينية أ.ج.ب) اللتين يحويان كلمات ذات أصل عربي يكتب قائلاً :

«إنه فيما يخص التأثيرات الأدبية والسلوكية فذلك قد بولغ في تأثير كل منهما مبالغة شديدة، فلا الشعر البروفنساوي ولا تقاليد الفروسية يدينان بشيء للمسلمين. إن ثمة فجوة تفصل بين شعر اللغات الرومانكية والشعر العربي من حيث كل من الشكل والمضمون، وليس هناك أي دليل على أن

المفاهيم العصرية الغربية للحف العفيف، ولهذا فإن كثيراً من الناس قد يعتبرون ما ذهب إليه غيرهم من أنها قد نتجت - ربما - من صلات بالعالم العربي شيئاً منافياً وخافياً للطبيعة وللعقل، وقبل المائة سنة الأخيرة لم يكن باحث واحد يجزؤ أن يذهب إلى مثل ذلك، وفي الواقع أنه بعد مرحلة الاستعمار، التي يمكن أن يؤرخ لها من وجهة النظر العربية بالحملة الفرنسية على مصر بقيادة بوناپرت (١٧٩٨-١٨٠١)، قد أصبح الحديث في مديونية أوروبا الثقافية للعرب بالفعل محرمًا، وحتى في الثلاثينات من هذا القرن عندما تمت خارج أسبانيا، أبحاث على أيدي لورانس ايكر L.ecker وهنري بيريز Henri peres و إميل درمنجهام E. Dermingham وإيفاريسست ليفي بروفنسال E.levi-provenel ونيكل A.R.Nykl، وحتى في أسبانيا حيث ظهرت أعمال رائدة على أيدي خوليان ريبيرا إى تاراخو وميجيل أسين بالاسيوس وإميليو جارتيا جوميز ورامون ميتيديز بيرالي وأمريجو كاسترو وآخرين، فقد وجد من كانوا - مثل كلاوديو سانشيز البورونوز ومارسيلينو ميتديز إى بالايو، من يرجعون معظم ما في أسبانيا من إخفاق، وبالتحديد «تأخرها الثقافي» إلى تأثير الإسلام «المحيت الذي جرد أسبانيا من أروبيتها» (٣). أما السويسري دفي دي روجمون، الذي ذاعت شهرته أكثر ما ذاعت بفضل نظريته المغربية في أن الحب الغربي هو وليد مناخ الهرطقة بأكثر من وليد مناخ التقوى، فقد صرح سنة ١٩٥٦ في الطبعة المزيدة من كتابه «العاطفة والمجتمع» Passion and socie- ty (٤) بأنه لم تعد هناك أية ضرورة لإثبات

الشعراء المسيحيين كانوا يعرفون بوجود الشعر العربى، ويمكن للمرء أن يؤكد أنهم حتى لو عرفوا به لما تمكنوا من فهم لفته وروحه» (٥) وكان رأى دوزى فى الموضوع أقل مهادنة حتى من رينان نفسه، فهو القائل :

«إنه فيما يخص احتمال التأثير المباشر للشعر العربى على الشعر البروفانسى، أو على شعر اللغات الرومانكية عموماً، فذلك لم يتم إثباته ولن يتم، ونحن نعتبر هذه المسألة دون أية جدوى على الإطلاق، ونود ألا نسمع قط بأنها قد نوقشت، رغم أننا موثقون أن التوقف عن مناقشتها سيستغرق وقتاً ليس بالقصير، فإن لكل امرئ لعبته المفضلة» (٦) إن كلمات دورى المقررة «لم يتم اثبات ولن يتم» (٧) تفضح تماماً افتقاره إلى الحياء

التقضى. وإن المرء لا ينتظر مثل ذلك التحيز من واحد من أبرز مؤرخى أسبانيا الإسلامية. كما أن لهجة تلك الكلمات تذكرنى بره فعل ألفريد جاترو إزاء اقتراح خوميان ريبيرا (فى سنة ١٩٢٨) بالأحرى افتراض أن كلمة تروبار قد تكون مشتقة من الفعل العربى «طرب» بمعنى «غنى، عزف الموسيقى، أهاج الفرح، أو ألشجن» ، يتلى قلبه بنشوة» إذ قال (١٢٤) «إن الأصول اللغوية العربية أن يحاول ريبيرا أن ينسب إليها كلمة تروبادور هى بالقطع لن يعترف بها أحد» (٨)

أما سطور دوزى التى ذكرتها على التو، فقد اقتطفها صمويل ستيرن ضمنها بحثاً ألقاه فى مدينة «سبولتو» ١٩٦٤، وكان ما خرج هو به شديد التشابه إذ قال (ستيرن) :

«إن كون التروبادور غير قادرين على اتصال مباشر بالشعر العربى هو نتيجة مباشرة لتلك الحقيقة التى لا يمارى فيها أحد وهى أنهم

لم يكونوا، ولم يكن لهم أن يكونوا، على دراية تتيح لهم فهمه، وفى تقديرى المتواضع ما من سبب يدعو إلى التفكير فى إرجاع عنصر واحد من عناصر أشعار التروبادور إلى تأثير الشعر العربى» (٩)

كيف يمكن لنا أن نكون متأكدين إلى هذا الحد أن التروبادور لم تكن لهم أية دراية بالعربية؟ وأنهم ما كانوا يطلبون ترجمة بدائية لكلمات أغنية عربية إذا اجتذبت أسماعهم أغانيها وإيقاعاتها وطربل قوافيها؟ ورغم أن ستيرن لا ينكر وجود تماثلات بين مفهوم التروبادور للحب وبعض الأفكار التى عبر عنها الأدب العربى «فإن الافتراض الذى يفترضه هو أن «تلك التماثلات يجب أن تفسر على أنها تطورات متوازية لا تربط بينها أى صلة رحم» (١٠)

عندما بحث فى ١٩٦٧ لأكادى أمريكى كنت قد التقيت به فى أحد المؤتمرات أننى كنت أقوم ببعض أبحاث على ما قاله العلماء عن «الحب الغربى» وأننى كنت أميل إلى إيثار نظرية الأصول العربية : كان ناقاله لى مضطرباً للعزم تماماً، وبالحرף الواحد «كنت أظن تلك النظرية قد أثبتت خطئها تماماً على يد صمويل ستيرن»، ولحسن الحظ لم أحول عن غرضى وإذ أقمت مسحاً تاريخياً لما أسميته «التراث العلمى عن الحب الغزلى» كنت قد

تعلمت أنه فى التاريخ الأدبى والثقافى ما من ثوابت مطلقة، وأن النظريات تتغير مع الميول السائدة فى هذا العصر أو ذاك وأن العالم الذى يدعى الحياء أكثر من غيره هو فى الغالب أكثر الجميع تحيزاً، وبالنسبة فهذا لا يعنى أننى أظن المشروع برمته مقضياً عليه منذ البداية. فهناك ماريا روزا منيو كال ذات الرؤية

البديلة فى اختلاط أصلاب الثقافة الأوروبية،
والتي هى دون شك تسرف فى التواضع حين
تقول إن رؤيتها تلك هى مجرد وهم تعدل به
من سائر الأوهام السائدة» (١١)

وعلى أساس من اكتشافاتى
الخاصة ومن فحص للأدلة، قرأتى لا
زلت أعتقد أن «الحب الغزلى
الأوروبى» يمكن تعريفه بأنه «ظاهرة
ثقافية شاملة انتهت فى مناخ
مسيحي أرسقراطى تعرض لتأثيرات
أسانبا العبرية» (١٢)

ورغم أن التروبادور أنفسهم استخدموا
تعبيرات أخرى مثل «الحب الكامل» و «الحب
النقى» و «الحب الصادق» (ومصطلحات أخرى
توجد فى اللغات الرومانكية). فإن «الحب
الغزلى» هو وصف مناسب لمفهوم من الحب
استنارت به تقاليد الأدب الأوروبى من القرن
الثانى عشر وحتى عصر النهضة، ولذلك يمتد
هذا المفهوم لوصف كل تلك الفترات التى عاشها
هذا الأدب (١٣)

وهذا العرف الأدبى أو الشعرى الذى نشره
فى أوروبا التروبادور الهروفتمال هو - سواء
أخذ بجديده أو بسخرية - واضح التأثير فى
أعمال شعراء أوروبا العصور الوسطى الرئيسيين
وكتابتها السرديين كذلك، ما بين برنارد دى
فنتشادورن، وجيوم دى لوريس، وكريتيان دى
تروا، وهينريخ فون مورونجن، وفولفرام فون
اشنباخ، وجوتفريد فون ستراسبورج،
وكافالكاتنى ودانتى، وبترارك، وأوبسيس
مارتش، وتشوسر وجون جوين، ومالورى،
ومارى دى فرانس، وشارل دورليان،
وسانتيللاتا، ودييجو دى سان بندو وفرناندو
دى روخاس. وهو أيضاً ذو أهمية محورية لدى

بعض كتاب عصر النهضة، من أمثال جيل
فيشتنه وجاركيلازو.

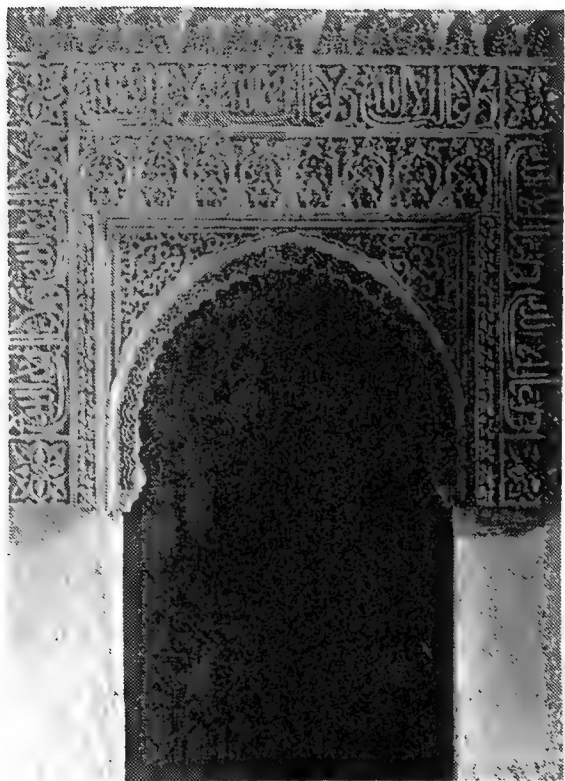
إن أهم ملامح هذا المفهوم للحب هو تسيد
المحبيب ووفاء المحب وامتناله، والسرية،
والتوافق بين الحب والشعر وقوة الحب التى
ترتقى بالنفوس وإن كانت تعصف بها بقوة
مدمرة. وكان المحبوب متمعاً بسيادة «اللورد»
الآنقطاعى أو بكمال الآلهة. وكان المحب يتعهد
متراضعاً بخدمته (ها) كأنه تابع أو عبيد، غير
راغب فى شئ. خلا بإذرة بالامتنان لما يذله فى
سبيلها، ولما كان التعبير العلنى عن العاطفة
قيمنا بتعريض شرف السيدة النبيلة للخطر،
خاصة إذا كانت متزوجة، فقد كان الاحتشام هو
القاعدة الأساسية وشرطاً لأى تفضل ذى طابع
جنسى قد تبادر به، وهذا يفسر علة اعتياد
الشاعر إخفاء هوية محبوبته بتسميتها اسماً
مختلفاً أو «كنية». وكان المحب يكتسب عدداً
من السجاي بفعل مجهوده فى سبيل جعل
نفسه جديراً بمحبيته، من تلك السجاي ما هو
أخلاقي وما هو عزلي وما هو فروسى. وإذا
كان السبيل إليها مطروفاً ميسراً فقد الحب ما
فيه من اتقاد وارتقاء بالنفس، ولكنها مع ذلك
إذا جسدت النموذج الأصيل «للرأة الجميلة
التي لارحة فى قلبها» (١٤) فقد يتدهور الحب
من مظاهره التقليدية (أو بالأحرى التقليدية)
كالأرق والنحول والارتعاش والإغماء والشحوب
إلى نوع من الملائحوليا أو الاكتئاب يؤدى فى
أقصاه إلى الموت. ولأن هذا المفهوم مؤسس
على التعايش بين الرغبة الحسية والتطلع
الروحي، وهوتعايش غير آمن ولا مستقر، فقد
كان هذا المفهوم للحب منطوياً من الأساس على
مفارقة BARADOX، كان. بكلمات ف.
تيومان : «حباً غير مشروع لكنه مرتق

بالأخلاق فى نفس الوقت، مشبوب العاطفة لكنه يؤدى إلى ضبط النفس، مدل لكنه يسمى بالروح، بشرى ومجاز (للإشيرة) «(١٥) وباستثناء توازى العلاقات العاطفية مع العلاقات الاقطاعية، فإن كل ملامح ذلك الحب التى ذكرت هى الأساس فى تقاليد «الحب العذرى» العربية، والتى يمكن تتبع جذورها رجوعاً إلى شعر قبيلة بنى عذرة (أبناء العفة كما يدل معنى اسمهم العربى. المؤلف.) وهى قبيلة عرف بأنها بأنهم شهداء الغرام من طرف واحد، وجدت فى القرن الأول الهجرى / السابع الميلادى، وإلى جميل بن معمر العذرى (ت سنة ٨٢ هـ / ٧٠١م) وهو شاعر اشتهر باسم جميل بثينة بسبب حبه لبثينة بالتحديد، وهذه التقاليد نوقشت وأوضحت قسماتها فى رسائل عديدة، أشهرها «كتاب الزهرة» لمحمد بن داود الأصفهاني (١٦) (ولد سنة ٢٥٥ هـ / ٨٦٨م وتوفى سنة ٢٩٧ هـ / ٩١٠م) الذى ألفه فى بغداد فى أواخر حياته، و «طوق الحمامة» (١٧) لأحمد بن سعيد بن حزم (ابن حزم الأشهر. المؤلف ويعرف أيضاً بابن حزم الظاهري لاتخاذة فى التصوف موقفاً مضاداً للباطنية. أ. ح. ب) المولود سنة ٣٨٣ هـ / ٩٩٣م (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٤م) الذى ألفه فى قرطبة حوالى ٤١٢ هـ / ١٠٢٢م (١٧). ويمكن أن نخرج بأن تقاليد الحب الدنيوى الروحي هذا بما فيها من مفارقة قد انتقلت من أسبانيا المسلمة إلى جنوب فرنسا على يد الموسيقيين والقيان والأسرى والعبيد. وثمة قناة أخرى للاتصال بين الشرق والغرب كانت، بالطبع، هى مملكة صقلية النورماندية. لكنه لا يكفى فحسب إثبات أن الشعر العربى أو الرسائل العربية فى الحب كانا فى متناول التروبادور البروفنسال، بل إنه من الضروري

أيضاً أن نبرهن على أن تلك التوازيات غير المشكوك فيها بين هذين المفهومين لا يمكن تفسيرها بكونها وليدة المصادفة أو بوجود أصل مشترك نهل منه الاثنان، وإمكان تلك البرهنة على المرء أن يقدم أدلة من الآداب نفسها على التبادل. أو النقل - الثقافى. فإن الاعتراضات الجادة التى أثبتت على هذا الغرض لم تجابه حتى الآن بشكل منهجى منظم.

يعتقد بيتر درونكه، وهو واحد من الذين اشتركوا فى المناقشة التى أعقبت لقاء صمويل ستيرن بجيشه فى مدينة سبوليتو، أن التوازيات بين الشعر البروفنسالى وشعر الحب العربى هى بمحض الصدفة. هذه هى الفرضية الكافية فى كتابه «لاتينية العصور الوسطى و ظهور قصيدة الحب الأوروبية» (١٨) MEDIE- VAL LATIN AND THE RISE OF EUROPEAN LOVE -

LYRIC. فى هذا العمل المهر، الذى يبدأ بأقدم مجموعات أغاني الحب كلها، أى بتملك التى كتبت فى مصر قبل ميلاد المسيح بالقرن عام، والذى يضم أمثلة من أشعار الأيسلنديين، والبيزنطيين، والجيورجيين، والغرب والذمين العرب (MOZARABIC) باللغات الأوروبية، وتطلق على مسيحيي أسبانيا الذين ظلوا فى الأندلس تحت الحكم العربى دون أن يعتنقوا الإسلام وإن اتخذوا العربية لغة حديث وتعبير فنى. أ. ح. ب.) يريد درونكه أن يفترض أن الحب الغزلى - الذى يبدو أنه يعنى به هنا مرادفاً للتجربة أو للإحساس الذى أتاح لقصيدة الحب الأوروبية أن تظهر - هو شىء يمكن جذوته على مستوى العالم ويمكن ظهوره



وكان آلان بوز هو الذى وضع هذه النقطة جيداً جداً فى مقدمة الجزء الأول من «ديوانه» للشعر الفرنسى قائلاً :

«عوماً كان الإغريق والرومان، وهم فى ذلك لا يختلفون عن الصينيين، ينظرون إلى الحب على أنه مرض بمجرد أن يتخطى حدود تلك اللذة الحسية التى كانت يعتمد بها على أنها التعبير الطبيعى عنه، وهذا المسلك أكثر عداً للعاطفة حتى من امتهان الجسد وتجريم النزعة الجنسية للذين كانا فى الكهنتون المسيحى والذين يكادان يشبهان السلوك المرضى». (٢٢)

كما كتب أيضاً :

«بالكاد يمكن أن نشك فى أن الأسلاف العرب لهؤلاء الشعراء (يقصد بالآخرين التروبادور، المؤلف)، يمكن العثور عليهم فى أندلس القرن التاسع وفى ثانياً «طوق الحمامة» لابن حزم العظيم، الذى بالمناسبة جعل من نصوص أفلاطون بعضاً من مطالعته الأساسية فى زمن كان فيه ذلك الفيلسوف (أفلاطون) مجرد اسم فى عرف الغرب المسيحى» (٢٣)

وفى حين أتفق مع درونكه فى أن قصيد الحب الأوروبى هو حديقة فيها يصعب فصل الجذور بعضها عن البعض الآخر وأنه «أهم من ذلك بكثير أن ينظر المرء لزهورها كيف تنمو» (٢٤) إلا أننا لا يمكن أن نقدر لتلك الزهور قيمتها الحقة إلا إذا قمنا ببعض المقارنات، وحتى الآن لم يتم عالم واحد بعمل دراسة مقارنة لشعر الحب الأوروبى والعربى تكون مرضية. وقد أشرت أعلاه إلى بعض الأسباب التى بها لم يتم القيام بمثل هذه الدراسة.

«فى أى زمان ومكان». وثمة ثلاثة اعتراضات أساسية على هذا تناول : أول كل شيء أنه يقلل مما فى شعر التروبادور البروفنسالى من تجديد فى كل من الشكل والمضمون كما يقلل مما لهذا الشعر من تأثير هائل على الأدب الأوروبى والأعراف الاجتماعية. ثانياً أنه يخلع مصطلح «الحب الغزلى» عن التقليد الأدبى الرئيسى للعصور الوسطى ويعممه على ما يظهر فى أى زمان ومكان، بينما تعبير الحب الغزلى هو فى نهاية الأمر مصطلح نقدى لا يطلق على تجربة فردية ولكن على فن من فنون الأدب وظاهرة ثقافية عامة كان مكانها أوروبا وزمانها العصور الوسطى، ثالثاً أنه قبل القرن الثانى عشر الميلادى لم يكن سوى الشعر العربى أو الشعر الذى تأثر بتقاليد القصيد العربى يحتوى كل الملامح الأساسية للحب الغزلى التى ذكرتها آنفاً. لا شك أنها مهالفة أن يذهب أحداً، كما ذهب كورتيس إلى «أن العاطفة والشجن للذين فى الحب كانا انفعالاً اكتشفه التروبادور الفرنسيون وخلفاؤهم» (١٩) أو كما ذهب س. لويس «إلى أن أدب عصر النهضة كان بالمقارنة مع تلك الطفرة كالموجة إذا قورنت بالبحر العميق» (٢٠). ورغم ما قلته من أن فى ذلك مهالفة فإنتى أعترف بأن الأسلوب الذى كتب به التروبادور عن الحب - وأيضاً قراءهم أن يقوموا بذلك فى اللغة الشعبية - كان ثورياً. وكما كتب ماريو اكيكولا فى أواخر القرن الخامس عشر «إن الطريقة التى وصفوا بها حبهم كانت جديدة، ومختلفة تماماً عن تلك التى اتبعها المؤلفون اللاتينيون القدماء، فأولئك (اللاتين) كانوا يكتبون «على المكشوف»، دون احترام، دون تهجيل، دون خشية تلويث شرف سيداتهم.»

إن الأولوية الأولى هي لتطوير إطار عمل منهجي مناسب يأخذ في الاعتبار الأعمال النظرية التي تم القيام بها في موضوع الانتقال الثقافي، وبخاصة تلك التي قام بها «تورمان دانييل» الذي لاحظ «إن ما تم نقله كان دائماً إما ما هو ثقافي مشترك أو ثقافي محايد». والذي ذكر «إن حقيقة الدور التي لعبته الممارسة الأدبية العربية في التأثير على الشعر البروفنتسالي وفي مواصفات الحب الغزلي ما زالت موضع خلاف - إلا أنه يبدو أن كثيراً من التأثيرات الأصلية جاءت من المغاربة، ويدل التهجين بين أغاني الحب الرومانكية والعربية على وجود عالم مشترك من الفتيات المغنيات (القيان) بما لا يدع مجالاً لأي شك» (٢٥)

وفي دراسة كذلك التي اقترحها يمكن أن توجد خمسة أقسام، الأول يعالج الأدلة القائمة على الصلات الثقافية بين أوروبا المسيحية والحضارة العربية الإسلامية وسبل الاتصال المتاحة (أي بين أسبانيا المسلمة وصقلية) والثاني للنظرية والتطبيق الموسيقيين، والثالث لمسألة العناصر الشكلية والأسلوبية، والرابع للموضوعات العامة و«الموتيفات» الخاصة، والخامس لتأثير الأفكار الفلسفية أو النظريات، شأن الأفلاطونية أو التصوف أو التوصيف الطبّي للتلخوليا الحب (و الملتخوليا هي اللفظ الذي استعمله العرب بالفعل لوصف الاكتئاب، والمتحدّر إليهم بطبيعة الحال من الإغريقية. أ.ع. ب) وإنني لموفق أنه لو كتب لمثل هذا البحث أن يقام به على أكمل وجه لما أمكن لعالم مثل د.ت. توسيفيلد أن يكتب كتاباً عنوانه «التروبادور والحب» (٢٦)

TROUBADOURS AND LOVE

لا يتضمن سوى إشارة وجيزة واحدة إلى ابن حزم وأربعة أسطر قصيرة حذرة تذكر مصادر أسبانية - عربية افتراضية لم يذكرها بالاسم. وفي المساحة المخصصة لبحثي هذا لا أستطيع أن أفعل أكثر من أن أقدم بعض مواد أولية لكل من القسمين الأول والرابع : فسوف أذكر بعض حقائق عن سبل الاتصال ذات الإمكانات وأوضح عن طريق الاقتطاف بعض موضوعات توازي فيها شعر الحب الأوروبي مع نظيره العربي. بعض تلك التوازيات ذات طبيعة عامة، وبعضها الآخر شديد الخصوصية ويبدو وكأنه دليل على أن فقرات معينة من طوق الحمامة لابن حزم كانت مألوفة لدى شعراء فرنسا وأسبانيا.

أولاً : سأتحّدث عن التعبير في ميزان القوى في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي.

ثانياً : سأناقش العلاقات الدبلوماسية والزيجات التي تبودلت بين مملكة نافار وعاصمة الخلافة قرطبة.

ثالثاً : سأركز على الدور الذي لعبه السفراء - الشعراء العرب.

رابعاً : سأذكر العلاقات التي كانت بين قشتالة ومملكة أشبيلية.

خامساً : وأخيراً سأعتمد بدلالة سقوط حصن بارباسترو التابع للمملكة أراجون ثم بتأثير القيان على بلاطات إمارت جنوب فرنسا.

في شبه جزيرة أيبيريا، وعلى الأقل منذ القرن العاشر الميلادي فصاعداً، كانت هناك نقاط اتصال عديدة بين العرب والمسيحيين : الحروب، والتجارة، والدبلوماسية، الهجرة، وزواج ذكور أحد المجتمعين بإناث الآخر والمثل بالمثل، ومع ذلك فنتيجة لتغيرات سياسية واقتصادية هامة فتحت قنوات اتصال جديدة

فى آخر القرن الحادى عشر وأوائل الثانى عشر. وإليك بعض المفاتيح التاريخية :

أ - ٤٥٧ هـ / ١٠٦٤ م : قهر الفرسان الفرنسين لبارياسترو.

ب - ٤٧٨ هـ / ١٠٨٥ م : سقوط طليطلة فى يد ألفونسو السادس.

ج - ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ م : هزيمة ملك أشبيلية الشاعر المعتمد بن عباد على يد «القائد المؤمن» يوسف بن تاشفين وبنى قبيلته من البربر، والتى بها تتحدد نهاية حقبة ملوك الطوائف وبداية عصر المرابطين.

د - ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ م : أيضاً : إقام الغزو النورماندى لصقلية.

هـ - ١٠٩٦ - ١٠٩٩ م : الحملة الصليبية الأولى.

و - ١١١٢ م : توحيد بروفانس وقطالونيا تحت تاج رامون بيرنجيه الرابع.

ز - ٥١٢ هـ / ١١١٨ م : فتح ألفونسو الأول ملك أراجون كسرقسطة.

من أحد طرفى البحر المتوسط إلى الآخر كانت «مملكة المسيح» آخذة فى الاتساع : إلى فلسطين، وسوريا، وصقلية، وأسبانيا، وكانت الممالك الصغرى المستقلة المتناثرة عبر الأندلس قد أضعفتها الصراعات الداخلية إلى حد أنها من فرط اليأس لجأت إلى قبائل البربر من المرابطين طلباً لتدخلها، ولكنها عندما أدركت بعد قوات الآوان أن ليوسف بن تاشفين أطعماً أخرى لجأوا إلى المسيحيين طلباً للعون لكن دون جدوى. وبينما كانت الممالك المسيحية فى شمال أسبانيا قد عاشت فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) فى ظل خلافة قرطبة : إذ الوضع الآن يتعكس، وسبعت الدول الإسلامية إلى تأمين بقائها بتقديم الإتاوات إلى الملوك

المسيحيين. ومع هذا التحول فى ميزان القوى أصبحت هناك لورغبة أكبر - وكذلك فرصة أكبر - فى الاقتداء بلامح الثقافة العربية التى كانت تعتبر من قبل مزربة بالعقل ومخزنة، ومن المفهوم أن جنوب فرنسا كان أكثر استيعاباً لدقائق الثقافة العربية من قشتالة التى كان عليها أن تظل فى حالة تأهب حرسى دائماً، فعلى سبيل المثال كانت قوات رامون بيرنجيه فى نظر البطل الملحمى القشتالى «السيد» تفتقر بشدة إلى ما يجب أن يتزود به المحاربون من لباس الحرب ورياباط الخيل. (٢٧) ويظهر جلياً الشعور الأوروبى بالنقص الثقافى (عن العرب) فى قصة خوان مانويل عن نصيحة صلاح الدين إلى كورت (أمير) بروفانس فى النص المعروف «بالكونت لوكانور». ومفزى القصة أن الفضلة أرفع من نبل المحتد أو الثروة، وهى مسألة طالما دافع عنها شعراء التروبادور. (٢٨) كذلك من المدهش أن نعلم بوجود علاقات خاصة فى نهاية القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى بين مملكة نافاروخلافة قرطبة (٢٩) وذلك حين كان على كرسى الخلافة فيها عبد الرحمن الثانى الذى كان يريد لبلاطه أن يبارى فى تألقه ببلاط الرشيد والمأمون فى بغداد (٣٠) وكان أبوه الحكم الأول شاعراً طالماً وصف نفسه فى قصائده بأنه عبد ذليل أمام الحب (٣١) أما عبد الرحمن الثالث (حكم خمسين عاماً من ٣٠٠ هـ / ٩٢٩ م إلى ٣٥٠ هـ / ٩٦١ م) فكانت أمه مسيحية تدعى ماريا وجدته «أونيكا» أميرة نافارية (٣٢)

ولذلك وضعت أرملة سانخو مارسنير الأول : المملكة توداً لأراضيها تحت حمايته عندما مات زوجها سنة ٩٤٥ م. (٣٣) وتزوج ابنه الحكم

الثانى صاحب المكتبة الثمينة التى حوت
أربعمائة ألف مجلد فتاة من نافار أيضاً أنجبت
له ابنة هشام الثانى كان اسمها الأوروى يعنى
«الشرق» فجعل لها الاسم العربى «صبح»
ووقع فى غرامها أيضاً مغتصب حكم الأندلس
من الخلفاء : الملك المنصور (٣٤) كما كانت ثمة
علاقات بين قرطبة وليون، فقد عاون الحكم
الثانى سانخو الأول الشهير بالبهدين على
استرداد عرش ليون بعد أن أرسل إليه طبيباً
داوى زيادة وزنه (٣٥) وكذلك أراد المنصور أن
يتزوج فتاة مسيحية اسمها تيريزا كانت ابنة
ملك ليون لكنها اعتذرت واعتزلت الحياة
العامة لتخلو إلى دير فى موطنها (٣٦)
وقد ذكر نيكل الشاعر السفير العربى الذى
سمى بالغزال لوسامته ورشاقته قده، وقارن بين
أبيات كتبها يتفزل بالملكة تودا وأغنية كتبها
غليوم التاسع ملك الأكويتين (٣٧) والسفير
الشاعر العربى الآخر الذى كان له تأثير على
شعر التروبادور هو ابن عماد مبعوث المعتمد بن
عباد إلى رامون بيرنجيه الثانى كونت برشلونة
(٣٨) وعاش الرشيد ابن المعتمد الذى كان
شاعراً كآبيه وعازفاً ممتازاً على العود فى بلاط
الكونت (٣٩) ويكاد يكون مؤكداً أن بلاط
رامون بيرنجيه كان يروج بمن عكفوا على
دراسة شعر كل من المبعوثين ابن عمار وابن
المعتمد (٤٠) وقيل أن زوجة الأخير «سيدة»
وقعت فى غرام الفونسو السادس أمير القلتسيا
وتسمت باسم ماريا أو إيزابيل (٤١) وعاشت
هذه القصة فى وجدان خلفائه حتى خلدها
حفيده ألفونسو العاشر فى قصيدة شهيرة (٤٢)
وأمن على ذلك ابن حزم فى طوق الحمامة (٤٣)
وكلاهما قال إنها وقعت فى غرامه أولاً قبل أن
تراه، ونحن نعرف أن «الحب عن بعد» كان أهم

مواضيع شاعر التروبادور البروفنسالى «جوفر
رودل» التى كان يتوجه بها إلى كونتيسة
طرابلس (٤٤).
وأخيراً علينا أن نأخذ فى الاعتبار وقع
الحملة النورماندية على حصن باريسترو
الإسلامى والثى قال المؤرخ العربى ابن
حيان (٤٥) عنها أنها كانت بقيادة محارب من
فرسان روما عما يعنى أن هذا المحارب كان جيوم
دى مونتروى (الذى كان فى أسرة البابا
الإسكندر الثانى (٤٦) بينما يذكر المؤرخ
أماتوس دى مونتى كاسينو أنها كانت بقيادة
النورماندى روبرت كرسين (٤٧)، وأياً ما كان
فقد اتفق المؤرخون على أن الأسلاب كانت
تضم ألفاً وخمسمائة فتاة معظمهن أصبحن
عازقات عود ومغنيات ومحظيات فى بلاطات
جنوب فرنسا. (٤٨) كما روى ابن حيان أن بعض
الأمراء المسيحيين الذين استقروا فى باريسترو
بعد سقوطها فى أيديهم كان يرفض إطلاق
سراح الفتيات الباقيات فيها مهما عظمت
الفدية (٤٩) وتلك القيان الأسيرات هن اللاتى
صحبت مجموعة كبيرة منهن الملكة فيليبا
ملكة أراجون المترملة عن سانخو الأول حين
زفت إلى زوجها الثانى غليوم التاسع (٥٠) وإذا
عرفنا أن إحدى سليلات تلك الأسرة وهى
اليانور الأكويتانية كانت زوجة هنرى الثانى
(بلانتاجنت) وأم ريتشارد قلب الأسد لأدركنا
أن تأثيرات أسبانيا الإسلامية وصلت حتى
انجلترا ومن قبلها شمال فرنسا التى كانت
اليانور سلفاً زوجة ملكها لويس الثامن ثم
طلقتها، وهى من أعظم من شجعوا الشعراء
الغزليين وحببتهم دائماً بعطفيها الملكى (٥١).
كانت تقاليد الشعر العربى محفوظة بها
بفضل مؤسسة اجتماعية كاملة هى مجموع



الفتيات اللاتي عرفن «بالقيان»، كان وضعهن الاجتماعي قابلاً للمقارنة - إذا صح التعبير - بوضع فتيات الجيشا في اليابان، وكانت أوصاف المحبوب في الشعر العربي تستوحى في أغلبها من ملامح تلك القينة أو تلك، وكل منهن كان لها أستاذ يعلمها تقاليد الغزل، كانت في آن معاً متواضعة ولحوجة، معطاءة وخداعة، تحيي في النفوس الآمال ولكنها قلما تحققها، وتوهم كل رجل أن كلماتها إنما هي موجهة إليه هو وحده.

وكما يشرح الجاحظ (المتوفى ٢٥٥هـ هجرية - ٨٦٨م) في «رسالة القيان» (والقينة هي الجارية الغنية) «إن القينة لا تكاد تخالص في عشقتها ولا تناصح في ودها، لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحباله والشرك للمترطين ليقتحموا في أنشطتها» (٥٧) ثم يقول «وإذا رفعت القينة عقيرة حلقها تغنى حلق إليها الطرف وأصغى نحوها السمع، وألقى القلب إليها الملك، فاستبق السمع والبصر أيهما يؤدي إلى القلب ما أفاد منها قبل صاحبه، فيتوافيان عند حبة القلب فيفرغان ما وعياه، فيتولد له مع السرور حاسة اللبس» (٥٢) وهكذا ترضى الفتاة في الرجل كل حواسه.

«فيجتمع له في وقت واحد ثلاث لذات لا تجتمع في شيء قط» (٥٤) وإذا كان مازال متروكاً من تلك القيان أن يتقن الرقص والغناء «وتروى الحاذقة منهن أربعة آلاف صوت فصاعداً. يكون الصوت فيما بين البيتين إلى أربعة أبيات (٥٥) فيمكن لنا أن نتصور التأثير الكبير الذي كان لانتقال أعداد لا يستهان بها منهن من عالم الشرق إلى عالم الغرب. كما أننا نعلم أن سانخوجارثيا كونت قشتالة تلقى مجموعة من القيان هدية من عند

الخليفة في قرطبة (٥٦) وفيما بعد في القرن الرابع عشر لأورويي بينوثنا خوان رويزان أشعاره كانت تتغنى بها فتيات مغربيات (٥٧).

أما وقد فندنا كل ما يمكن أن يثار من اعتراضات على سبل الانتقال الثقافي، فلنتقل إلى مسألة الموضوعات المتوازية، ويبدو لي أن أهم ملامح الحب الغزلي هو امتثال المحب لمحبوبته ولتذكر مثلاً من أبيات برنارديت دي فنتادورن :

«سيدتي الجميلة لا أسألك شيئاً أكثر من أن تجعلي مني خادمك، وسأخدمك كما أخدم رب بيت جدير بالوقار، غير عابئ بما قد ألقاه من جزاء» (٥٨) كذلك عندما يخاطب غليوم التاسع محبوبته يطلب منها إدراجه في قائمة عبيدها، وذلك رغم أن الهداة م تغلب على سائر أشعاره (٥٩).

ومن بين الشعراء العرب يتردد اسم العباس بن الأحنف (ت ١٩٠/ ٨٠٦م) كمثال على الامتثال (٦٠) فبعد كل أبيات الكثيرة التي كرر فيها نفس المعنى، قال بيته الشهير في محبوبته :

قد حسن الله في عيني ما صنعت
حتى أرى حسناً مالميس بالحسن (٦١)
وإذا كان قد قيل عن العباس بن الأحنف أنه «حالة نادرة» (٦٢) فإن من بين العواهل الجالسين على العروش من بذلوا من كبريانهم فداءً للحب. وقد أشار ابن حزم إلى حالة الحكم الثاني (الملقب بالمستنصر) - كمثال - قال (ابن حزم) منشداً في «طوق الحمامة» :

ليس التذلل في الهوى يستنكر
فالحب فيه يخضع المبتكر
لا تعجبوا ذلي في حالة

قد ذل فيها قبلى المستنصر (٦٣)

كما قال ابن داود الأصفهاني «التذلل للحبيب من شيم الأديب» (٦٤) وكان الحكم

الثاني نفسه قد كتب شعراً يدافع به عن أمتاله (٦٥) كما استعار الخليفة المستعين

سليمان تعبیر «سلطان الهوى» من معاصره

المشرقي العباس بن الأخنف (٦٦) كما تحدث

الخليفة - الأندلسي أيضاً - عبد الرحمن الخامس

عن زواجه بحبيبته ذاكراً أن المهر الذي يقدمه

إليها هو الامتثال (٦٧) ونحن نعرف فيما بعد أن

أحد ملوك بوهيميا فى أواخر القرن الرابع عشر

طلب تصويره على هيئة من تطرده عروسه من

حمام ويدها دلو ومكنسة (٦٨).

كما اقتبس الشاعر الكبير تشوسر فى بعض

أبياته المعانى التى عبر عنها برناردت دى

فتتاردون فى أبياته المشار إليها آنفا (٦٩) إلا

أن الأخير لم يذهب إلى حد التنازل عن ضرورة

كون الحب متبادلاً (٧٠).

وبلى موضوع الامتثال فى الموضوعات

المتوازية بين الأديبين موضوع ضرورة السرية

وتكنم اسم المحبوب، وقد شكى عمر ابن أبى

ربيعه من إحدى محبوباته هجرته لأنه باح

باسمها (زينب) (٧١)

وتحدث ابن حزم عن محاولة أحد أطبائه

أرغامه على البوح بما يبرح جسده من هوى :

وما أشكر لعمر الله حمى

وإن الحر فى جسمى قليل

فقال أرى التقاتاً وأرتعاباً

وأفكاراً وصمتاً لا يزول

فقلت له كلامك ذا محال

فما للدمع من عيني يسيل

وقلت له دوائى منه دائى

ألا فى مثل هذا ضلّت عقول (٧٢)

أما تلك الأبيات الشهيرة التى تروجه بها ابن زيدون إلى أميرته ولادة، فقد كان يمكن أن يكتبها أحد شعراء التروبادور .

ببنى وبينك ما لوشت لم يضع

سر إذا ذاعت الأسرار لم يدع

يابانعا حظه منى ولو بذلك

لى الحياة يحظى منه لم أبع

يكفيك أنك إن حملت قلبى ما

لم تستطعه قلوب الناس يستطع

ته احتمل واستطّل أصبر وعز أمن

وول أقبل وقل أسمع ومر أطمع (٧٣)

ولا أستطيع أن أختتم مقالى دون إعادة ذكر

ابن حزم وقد اخترت من نصوص هذا المفكر ما

يذكر ذهن المثقف الأوروبي معانى الحب

العفيف (المؤلف).

١ - الأضداد أنداد والأشياء إذا أفرطت فى

غايات تضادها ووقفت فى انتهاء حدود

اختلافها تشابهت، قدرة من الله عز وجل تضل

فيها الأوهام، فهذا الثلج إذا أدمن حمسه فى

اليد فعل فعل النار، ونجد الفرح إذا أفرط قتل

والغم إذا أفرط قتل والضحك إذا كثر واشتد

سال الدمع من العينين وهذا فى العالم كثير.

فنجد المحبين إذا تكافيا فى المحبة وتأكدت

بينهما تأكيداً شديداً كثر تهاجرهما بغير معنى

وتضادهما فى القول تعمداً وخروج بعضهما

على بعض فى كل يسير من الأمور وتتبع كل

منهما لفظة تقع من صاحبه وتأولها على غير

معناها، كل هذه تجربة ليبدو ما يعتقد كل

واحد منهما فى صاحبه (٧٤).

٢ - فكم من يخيل جاد وقطوب تطلق

وجبان شجع وغلظ الطبع تطرف وجاهل تأدب

وتقل تزين وفقر تجميل وذى سن تفتى وناسك

فاتن ومصون تهتك، وهذه العلامات تكون قبل

ونود أن ننتهي مقالنا بإيراد نص من الوثيقة التي أصدرها جوان الأول ملك أراجون في يوم ٢٠ فبراير من سنة ١٣٩٣ ، مؤسسا بها مهرجان « معرفة السعادة » حيث قال (بهارات تلفت النظر إلى وحى ابن حزم الأخير) « و باعتبار ما لتلك المعرفة من جوهر ومالها من تأثير - بحيث جمعت إلى اسمها أيضاً الابتكار إلى جانب السعادة - فإنها تلك المعرفة التي تلتصع بكل ماهو نقى شديد النقاء و شريف كثير الشرف و محب جم الغزل، تلتصع بكل ذلك فتخير بلاغة القول، إنها تلك التي تجعل المتعلم مثقفاً، وكث الشعر ناعمة، وتكشف عن مواطن الأشياء، وتنتشر الضوء وتظهر الخواص، وإذا تغدو عرادها كبار السن من الرجال، فإنها تبهيم قبيد الشباب كأنما لم يغادروهم ريعانه» (١٨) (٧٦)

الهوامش

جئنا هنا (فى ترجمتنا العربية) بترجمة مفردة تسمى romanc languages باللغات الرومانكية (من باب فلمنكن كترجمة flamand) ورغم أن المعاجم تضع لها مقابلا للغات الرومانسية إلا أننا خشنا أن نخلط القارىء المتعجل بين معناها الأول المقصود هنا وهو مجموعة اللغات التي تختلف عن اللاتينية وسادت أوروبا العصور الوسيط (وهي بدورها جذور لكثير من لغات بلاد أوروبا المعاصرة كإسبانيا وفرنسا وإيطاليا ورومانيا والبرتغال) وبين الدلالة الاستعارية لكلمة رومانسى بمعنى الرقة أو الغرام، ولا شك

أن المعنى الأخير قادم من الأول لأنه يتعلق بتقاليد آداب تلك اللغات فى الحب. ولكن هذا أدخل فى مجال فقه اللغة. ا.ع.ب.

١ - انظر مقال «مارياروز امينوكال» فى دورية Hispanic Review Close en- counters in Medieval Provence: Spains role in the birth of Troubadour poetry. ص ٥١. المؤلف.

٢ - صوبنا هنا (فى ترجمتنا العربية) للمؤلف (روجر بوز) خطأ شاع تحت أقلام كثير من الكتاب وكرره هو فى معناه الإنجليزى، وهو وصف الحملة الفرنسية على مصر بحملة نابليون، والصواب هو ما أوردها لأن (نابليون بوناپرت) عندما جاء مصر قائداً للحملة كان يحمل لقب الجنرال بوناپرت ولم يكن قد توج بعد امبراطوراً على فرنسا تحت اسم نابليون الأول، والتصويب واجب لكيلا يخلط القارئ المتسرع بين تلك الحملة والحملة التي شنها بعد أن أصبح قائداً أعلى للجيش الفرنسي (بحكم أنه رأس الدولة) على دول أخرى، خاصة إذا لم يذكر تاريخ الحملة (المراجع: د. محمد أنيس - فى مقابلة شخصية) أ.ع.ب.

٣ - كان أرنست روبرت كورتيس هو الذى استخدم هذا التعبير (التأخر الثقافى) للإشارة إلى إسبانيا فى كتابه الذى ترجمه إلى الإنجليزية ويلاذر تراسك تحت عنوان Euro-pean Hittetature and the latin middle ages. (الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية) ط لندن ١٩٥٣ انظر الصفحات من ٥٤١ إلى ٥٤٣ من تلك الترجمة. المؤلف.

٤ - أصل عنوان الكتاب هو LMmous et l Occident. (الحب والغرب) وقد

٩ - أعاد صامويل شتيرن نشر هذا البحث في كتابه الصادر من أكسفورد سنة ١٩٧٤ بعنوان Hispano - Arabic Strophic Poetry ص ٢١٦ و ٢١٧ و ٢٢٠. المؤلف.
١٠ - نفس المصدر ص ٢١٦. المؤلف.
١١ - وذلك في كتابه الصادر سنة ١٩٨٧ من فلادلفيا بعنوان : The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage. ص ١٦. المؤلف.

١٢ - يقتطف المؤلف هذه الفقرة من صفحتي ١٢٩ و ١٣٠ من كتابه : The Origin and Meaning of courtly love: A critical Study of European Scholarship الصادر من مانشستر سنة ١٩٧٧، وهو كتاب قيم توجد نسخة منه في مصر ضمن مجموعة الأباة الدومينيكان في القاهرة. وقد أتيت لنا فرصة الاطلاع عليها. أ. ع. ب.
١٣ - صفة « غزلي » لوصف ذلك الفن الأدبي لم ترد قط. على ألسنة شعراء تلك الحقبة، لكن الباحثين اصطالحوا على استخدامها لأنها تشير في وقت معاً إلى تقاليد الغزل وإلى الوسط الذي ازدهر فيه ذلك العرف. انظر كتابنا السابق الإشارة إليه ص ٤ هامش ١. المؤلف.

١٤ - أورد المؤلف هذه الصنعة في متنه الإنجليزي بمفرداتها الفرنسية La belle dame sansmercy وذلك من فرط ما رسخت في تقاليد الأقاليم الناطقة باللغة الفرنسية وآدابها، ومنها سرت إلى آداب اللغات الأخرى دون ترجمة، ومن ذلك على سبيل المثال أن الشاعر الإنجليزي جون كيتس (١٧٩٥ -

ترجمه من الفرنسية تحت العنوان المذكور في المثنى مونتيجمري بلجيون وطبع في لندن سنة ١٩٥٦، والفقرة المذكورة من صفحتي ١٠٦ و ١٠٧ من تلك الترجمة. المؤلف.

٥ - E, Renan, Histoire G`en`rale et sys`eme compar`e des langues s`emitiques. الرابعة، مزودة. باريس ١٨٦٣ ص ٣٩٧، وفي جميع المصادر التي بلغات غير الإنجليزية يورد المؤلف مقتطفاته منها في متنه الإنجليزي وقد تصرف في ترجمتها إلى لغته ونقلها نحن إلى العربية باعتبارها والمثنى سياقاً واحداً، ما لم يتم التنويه على عكس ذلك بالتخصيص. أ. ع. ب.

٦ - Reinhardt Dozy, Recherches sur l'histoire et la littérature des musulmans d'Espagne au moyen age, ١٨٤٩ ص ١١٦ المؤلف.

٧ - أورد هذا المؤلف في متنه الإنجليزي كما وردت عند دوزي بالفرنسية وذلك عندما اضطر إلى تكرارها للتعليق على الفقرة التي سبق له اقتطافها (وترجمتها إلى الإنجليزية) أ. ع. ب.

٨ - Alfred Jeanroy, la Po`esie des troubadours. ١٩٣٤ ج ١ ص ٧٥ هامش ٢. وقد أورد هذا المؤلف نقلاً عن مقالة ماريان روزامينوكال في دورية Romance Philology العدد ٣٦ لسنة ١٩٨٢ و ١٩٨٣. الصفحات من ١٣٧ إلى ١٥٣ بعنوان The Etymology of Old Provençal trobar, trobador. A return to the "Third Substitution". أ. ع. ب.

من كتاب Aean M. Boase The poe-try of France.
الصادر فى لندن سنة ١٩٦٤. المؤلف.

٢٣ - المصدر السابق ص ٢٢ من الكتاب نفسه. المؤلف.

٢٤ - انظر المصدر المشار إليه فى هامش ١٨. ج. ا. ص ٥٦. المؤلف.

٢٥ - فى كتابه الصادر من أدنبره سنة ١٩٧٥ بعنوان The Cultural Barriers Problems in the Exchange of Ideas. صفحات ١٧٦، ١٧٧.

٢٦ - الصادر فى كمبردج بإنجلترا سنة ١٩٧٥. المؤلف.

٢٧ - «قصيدة السيد» The Poem of the Cid تحقيق يان مايكل ط مانشتستر سنة ١٩٧٥ ج ٢ ص ٩٩٢ - ٩٩٥.

٢٨ - حققه ونشره من دار منستر جون انجلاند فى ١٩٨٧، والفترة المذكورة هى المرقومة ٢٥ وهى من صفحات ١٥٦ إلى ١٦٧ من تلك النشرة، وانظر أيضاً ما كتبه إريخ كوهلر Erich Kohler فى الكراسة السابقة من Cahiers de Civilisation Me'dievale سنة ١٩٦٧ عنوان : "Observations historiques et sociologiques sur la poesie des Brou-ladours." المؤلف.

٢٩ - رجعت هنا إلى ترجمة مرسيدس جارثيما آرثيال لكتاب هنرى بيريز La Poesie andalouse en arabe clas-sique au XI e siecle بعنوان Splendor de al - Andalus الصادرة فى مدريد سنة ١٩٨٣ ص ٣٨٥؛ هامش ١٢٨. المؤلف.

١٨٢١) اتخذها مفرداتها الفرنسية أيضاً عنواناً لقصيدة كتبها فى لغته. أ. ع. ب.
١٥ - فى كتابه The meaning of courtly love الصادر من ألبانى سنة ١٩٦٨ (المقدمة) المؤلف.

١٦ - نشر A. R. NYKL جزءاً منه فحسب فى شيكاغو سنة ١٩٣٢، وفيما يخص كتاب الزهرة ونصوصاً أخرى تشابهه : انظر كتابى : Lois Anita Giffen و Theo-ry of Prophane: Joseph Nor-mant Bell Love Among the Arabic: the Development of the Genre الصادر فى نيويورك سنة ١٩٧١ و Love Theory in Later Hanbalite Islam الصادر فى ألبانى على التوالى المؤلف.

ونضيف أنه قد أتيت لنا فرصة الاطلاع على نشرة نيكل المذكورة. أ. ع. ب.
١٧ - من بين ترجماته إلى الإنجليزية تلك التى أصدرها A. R. nykl من باريس سنة ١٩٣١. المؤلف.

١٨ - أصدر درونكه هذا الكتاب من أكسفورد فى جزئين سنتى ١٩٦٥ و ١٩٦٦. المؤلف.

١٩ - المرجع السابق الإشارة إليه فى هامش ٣ ص ٥٥٨. المؤلف.

٢٠ - فى كتابه الصادر من أكسفورد The Allegory of love As a study in medieval tradition. المؤلف.

٢١ - Mario Equicola, Libro de natura de amore. 1525.
٢٢ - انظر ص ٢٠ من مقدمة الجزء الأول

Spanish Islam: A History of the
Muslims in Spain
١٩٨٨ ص ٦٧٧ - ٦٨١.

٣٩ - بيريز : المرجع السابق ذكره ص
٣٨٢ و ٤٢٨ على التوالي. المؤلف.

٤٠ - المرجع السابق مباشرة.

Whishaw, Arabic Spain - ٤١

السابق ذكره ص ٢٥٥ وأيضاً Colin
Smith, Christians and Moors in
Spain 1: 7 11 - 1150, Warmin-
ster 1988 pp 104 - 107. المؤلف.

٤٢ - Smith السابق ذكره ، نفس الجزء
والصفحة . المؤلف.

٤٣ - ترجمة جارتيا جوميز السابق الإشارة
إليها ص ٩٨. المؤلف.

Les Spitzer, L'Amour - ٤٤
lointain de Jaufre` Rudel et le
sens de la po`esie des trou ba-
dours. Chapel Hill 1944.

٤٥ - ابن حيان، ويعرف أحياناً بأبى حيان
الأندلسي (للتفرقة بينه وبين أبى حيان
التوحيدي المشرقي المعروف في القرن الرابع
الهجري) وهو صاحب التفسير القرآني «البحر
المحيط» انظر أيضاً : د. بنت الشاطئ ؛
التفسير الإبياني للقرآن الكريم. ط دار المعارف
ج. ١. أ. ع. ب.

٤٦ - ترجمة ستوكس لدوزي السابق
الإشارة إليها (هامش ٣٨) ص ٦٥٧. المؤلف.

٤٧ - المصدر السابق، ج. ١. ص ٨٤. المؤلف.

٤٨ - دوزي ترجمة ستوكس ص ٦٥٨.
المؤلف.

٤٩ - الطبعة الثالثة الميزة الصادرة في
أمستردام ١٩٦٥ من كتاب علم القرن التاسع

٣٠ - رجع المؤلف هنا إلى كتاب المستشرق
A. R. NYKL الصادر من بلتيمور سنة
١٩٤٦ بعنوان : Hisbano - Arabic

Poetry and its Relations with
the Old Provencal Troubadours
وهو كتاب قيم توجد منه نسخة في مصر ضمن
مجموعة الآباء الدومينيكان بالقاهرة، وقد
أتيت لنا فرصة الاطلاع عليها. أ. ع. ب.
٣١ - المرجع هو الترجمة السابق ذكرها
لؤلف بيريز ص ٤١٣. المؤلف.

٣٢ - Roger Collins, Early
Medieval Spain in Diver-
sity 400 - 1000 London 1983
pp D4,251.

2- Whishaw, B & E, Arabic
Spain: Sidelights on her History
and Art, London 1912 P. 79,
٣٣ - المرجع السابق ذكره .
المؤلف.

٣٤ - ترجمة إميليو جارتيا جوميز لطوق
الحصاة إلى الأسبانية الصادرة في مدريد سنة
١٩٥٢. ص ٧٤. المؤلف. وقد خصص لهذه
الفترة رواية تاريخية بعنوان «عذراء قرطبة»
الأديب الراحل عبد الحميد جودة السحار. أ.
ع. ب. ٣٥ - المرجع السابق ذكره ل- Col-
lins. المؤلف.

٣٦ - تاريخ الملاحم لرامون ميننديز بيرال
المذكور في المتن. (بالأسبانية) مدريد سنة
١٩٣٤ ص ١٨ - ٢١. المؤلف.

٣٧ - نيكل Hispano - Arabic
ص ٢٤ - ٢٦. المؤلف.

٣٨ - ترجمة فرانسيس جريفيث ستوكس
إلى الإنجليزية لكتاب R. Dozy تحت عنوان

بعتوان «التروبادور: تاريخهم الأدبي ونصوصهم»
ص ١٢٥. المؤلف

٦- أحال المؤلف هنا إلي كتاب
درونكه (لاتينية العصور الوسطى) السابق
الإشارة اليه والذي يحيل بدوره الى مقالة
hell, زفي دائرة لمعارف الإسلامية عن العباس
بن الأحنف (ط. ١٩٢٦)
ج ٢. ص ٢٧١-٣٠٧. ع. ب.

٦١- انظر الهامش السابق (٦٠) المؤلف
والبيت ورد في الأغاني للأصفهاني في
ج ١٨. ص ٣٧١. ع. ب
٦٢- هيلاري كيلياتريك

بعتوان selection and presentation
as destictive chanacterisation of
medieval arabic courtly prose
litterature في الكتاب الذي أشرف على
جمع فصوله كل من كيث بوسبي وأريك كوير
وأصداره من امستردام بعتوان: courtly lit-
terature: culuture and context.
ص ٣٣٨. المؤلف

٦٣- طبق الأصل من النص العربي، تحقيق
المستشرق l. bercher الذي الحق النص
الأصلي بالترجمة إياه الى الفرنسية ، أما
المؤلف فقد رجع الى ترجمة المستشرق nykl
في هذا الموضوع فقط. ا. ع. ب.
٦٤- طبق الأصل من النص العربي
ص ٥٢. من نشرة نيكل المشار إليها (انظر
هامش ١٦). ع. ب.

٦٥- نيكال-hispano arabic
ص ٢٠. المؤلف
٦٦- بيريز. المرجع المشار إليه
ص ٤٢٢. المؤلف
٦٧- بيريز ايضا ص ٤١٣. المؤلف

عشر رينهاردت دوزي بعتوان hecherches
sus L, histoire et la litterature de
l.espagne pendant le moyen
lage. p.345-48. المؤلف
٥- angus mackay, spain in the-
middle ages from frontier to
empire, 1000-1500, london
1977 p93. المؤلف

٥١- انظر كتاب كارلوس ألفار الصادر
بالأسبانية في كل من مدريد وبرشلونة ١٩٧٧
بعتوان «شعر التروبادور في أسبانيا والبرتغال»
المؤلف.

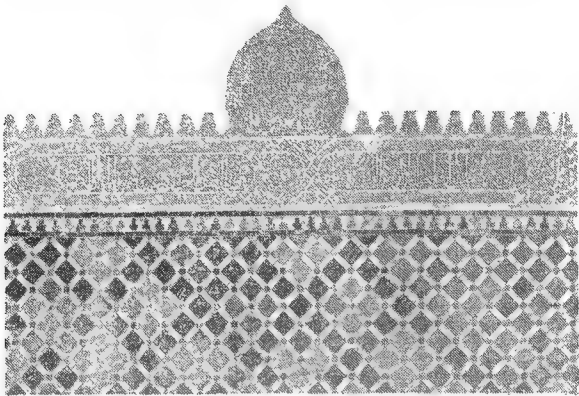
٥٢- طبق الأصل من النص العربي . تحقيق
عبد السلام هارون، أما المؤلف فقد اعتمد على
الترجمة الإنجليزية a.f.l.beetson. الصادرة
في دار منستر سنة ١٩٨٠ والتي ألحق صاحبها
بها تحقيقه ونشرته للنص العربي ا. ع. ب.
٥٣- طبق الأصل. انظر
الهامش (٥٢). ع. ب.

٥٤- ، ، ، ، (٥٣). ع. ب.
٥٥- ، ، ، ، ، (٥٤)
٥٦- انظر كتاب ميتيديز بيدال الصادر
في مدريد بالأسبانية بعتوان «الشعر العربي
والشعر الأوربي» ص ٣٣. المؤلف.

٥٧- نشرة رايونود ويليس لنص libro de
buen amor من برنستون سنة ١٩٧٢
الأبيات المرقومة ١٥١٤-١٥١٧
ص ٤٠. المؤلف

٥٨- «chansans d'amour» وأغاني
الغرام». حققها موسى لازارط باريس
١٩٦٦. المؤلف.

٥٩- انظر كتاب مارثان دي ريكير الصادر
بالبرتغالية من برشلونه سنة ١٩٧٥



- ٦٨- توجد صورة للرسم قبالة صفحة ٤٠
من الكتاب الذي أخرجه سنة ١٩٧١ من مراجع
جوزيف كواسا بعنوان handschriften ko-
nig wenzels (بالألمانية. وتعني) اللوحات
الملكية المرسومة باليد «١.ع.ب) المؤلف.
٦٩- نشرة لازار المشار إليها رقم ١١٧
ص ١٥-١٧. المؤلف.
٧٠- انظر الهاشمي السابق. وهنا رقما
٢٩-٣٢.
٧١- احوال المؤلف هنا الى كتابه jean
l'esprit الذي عنوانه vadet
courtios en Orient dans les cinq
premiers siecles de l'hegire.
الصادر من باريس سنة ١٩٦٨ وذلك في
ص ١٢٦ منه، وهو كتاب قيم توجد نسخة في
مصر ضمن مجموعة الآباء الدومنيكان
بالقاهرة اتاحت لنا فرصة الاطلاع
- عليها. ا.ع.ب.
٧٢- طبق الأصل من النص العربي
نشرة berche السابق الإشارة اليها. أما
المؤلف فقد رجع هذه المرة الى ترجمة أنرى
لطوق الحمامة الى الانجليزية بعنوان the
ring of the dove atreatise on the
art and practice of arab
love(trans arbersy).
٧٣- طبق الأصل من النص العربي. تحقيق
محمد سيد كيلاني (الديوان ابن
زيدون) ص ١٨٨. ا.ع.ب.
٧٤- طبق الأصل من النص العربي
نشرة bercher. ا.ع.ب.
٧٥-
٧٦- انظر كتابنا الصادر من لندن ١٩٧٩
بعنوان the troubadour revi-
val ص ١٣٠. المؤلف.

عن ابن حزم وطوق الحمامة وعنا !!

ماجد يوسف



* فى منتصف الستينيات،
عندما قرأت كتاب «طوق الحمامة
فى الألفة والألاف» للإمام الفقيه
إبن حزم الأندلسى للمرة الأولى
بتحقيق حسن كامل
الصيرفى-

اللغة والأدب والبلاغة والنقد) من أمثلة عديدة له
يختلط فيها الحق بالباطل، والصدق بالكذب،
والواقع بالخيال.

هل أثر الرجل- وعلى عكس طرائق التصنيف
المتبعة فى عصره والمصور السالفة له- أن

لا يضمن كتابه إلا ماخبره بنفسه، ولمسه بشجرته،
وأدركه بوعيه ومشاهداته، وأحاط به معاشا

ومعاركا.. ومن ثم فقد خرج كتابه أقرب مايكون

إلى الرؤية العلمية كما نعرفها اليوم.. إستقرأ

للواقع.. وتحليلا للوقائع.. ووصدا لتجارية الحياة

المباشرة، حتى أنه كان يستبعد بدون تردد فى

مادة كتابه، كل مايمتلى عكس ذلك.. من أوهام

تنسج، وحكايات تروى، وأساطير تشيع حول الحب

والمحبين.. ومن ثم فقد أفلح فى أن يخرج لنا

مؤلفا متماسكا فى موضوعه لحد كبير، وقيما فى

بأبه بدون شك، وفاقحا جديد فى البحث والتأليف

يتقدم بغطى حثيثه نحو الانضباط العلمى والدقة

النهجية.

ومن الواضح أن هذا المنحى، كان شديد

أى منذ مايزيد عن ربع القرن الآن- وما لم
يستوقفنى وقتها (بالدرجة الأولى) إلا الإعجاب
بفكر عربى أصيل، وقف من مادة بحثه هذه الوقفة
الموضوعية الباكرة، وكاد بمنهج التحليلى
الإستقرائى يشارف أحدث ماوصلت إليه الدراسات
النفسية، والنظريات السيكلوجية، ومدارس
التحليل النفسى فى عصرنا.

وكان مما ضاعف من دهشتى وقتها.. إصرار
الرجل- فيما هو يتصدى لموضوعه (الحب) على
استبعاد هذا الركام المتطاوّل والمتواتر فى التراث
العربى- شعره ونثره- حول الموضوع.. والذي يندر
أن يخلو مصنف من مصنفات هذا التراث (فى

lencia قيمة ابن حزم الفكرية والأدبية فكتب يقول: «... ففى قرطبة... ظهر ابن حزم صاحب التواليف الكثيرة فى كل من، وهو من أفذاذ الأعلام المعدودين فى تاريخ الأندلس، وإن التأمل فى مؤلفاته ومناحيه من مادة غزيرة، ليرى بوضوح أن ذلك الإنتاج الحافل لا يمكن أن يصدر إلا عن حضارة بلغت من التقدم مهبطاً عظيماً، فذلك التحليل النفسى الدقيق الذى يتجلى فى كتابه (طوق الحمامة) وهذه الملاحظات الشخصية النافذة على الرجال وأخلاقهم التى يبيدها فى كتاب والخصال» ذلك كله يتحدث عن بيئة ذات حضارة عالية، فأما تاريخ الأديان الذى ألفه باسم «الفصل فى الملل والنحل» فقد سبق به أوروبا النصرانية بهضعة قرون- كما يقول بحق أستاذى ميغيل آسين بلاسيوس- لأن تاريخ الأديان لم يعرف فى الغرب إلا فى منتصف القرن التاسع عشر... أما مذهبة الفقهى (الظاهرى) فلم يجد عند فقهاء عصره قبولاً، بل تعقبوه فى عنف وضيقوا عليه الحناق، ولكن ابن حزم كان قد بحث فيه من الحيوية صامكن له من البقاء دهرًا طويلاً رغم إنكار الفقهاء له، وكانت لابن حزم مساجلات ومجالات حامية اضطر إلى خوضها مع الفقهاء دفاعاً عن آرائه ونخص بالذكر مجالس الجدل التى دارت بينه وبين (إبنى الوليد) الباجى الفقيه الأشعرى المعروف، فقد ظل صدها يتردد فى جوانب العالم الإسلامى دهرًا طويلاً، وهى تدل على مواهب ابن حزم ولسانه الحاد اللاذع... فقد كان ابن حزم لا يأتبه بمن يعارضه عظيمًا أو غير عظيم، مجالاً أو غير مجال... كأشعرى وأبى حنيفة ومالك وغيرهم، واشتهر عنه أنه لم يهتم برأى مالك أو أبى حنيفة فى المسائل الفقهية، ولا الأشعرى ونحوه فى العقيدة... فكان من الطبعى أن يتعرض بسبب آرائه تلك،

الإساق مع منهج ابن حزم بشكل عام فى مؤلفاته كلها، ذلك المنهج (الظاهرى) الذى لم يكن يعتد كبير اعتداد بالسير فى الطرق التى عهدها غيره، واختطها سواه، ومن هنا فقد كثر نقده للمتقدمين فى حدة وصراحة، كما روى أبى خلكان من إبنى العباس بن العريف قوله: فى التدليل على ذلك: «كان لسان ابن حزم وسيف الحجاج بن يوسف الثقفى شقيقين».

فقد كان ابن حزم لفرط ذكائه وسعة أفقه يضيق بالتقليد وإهمال العقل وكان لا يعجبه ما يتروط فيه مجتمعه من الخرافة أو الجهالة فهو يثقل النزعة العقلية المتحررة فى وجه التسليم والتقليد.

ولعل هذا هو بعض مادعا الخليفة المنصور ثالث خلفاء الموحدين أن يقف أمام قبره خاشعاً ليشهد للحق والتاريخ بقوله لمن حوله (كل العلماء عيال على ابن حزم)... وكيف لا... وهو صاحب أعرق دراسة نقدية فى علم الأديان، وأشمل عرض لتاريخ الفرق والمذاهب، وأدق كتابة للسيرة النبوية ولجمهرة أنساب العرب... الخ.

وبرغم ذلك لم يقف فيلسوفنا الأندلسى العظيم موقفًا عدائياً من علوم الأوائل... بل لقد أقبل على منطق أرسطو، وأخذ بطرف من فلسفة اليونان، وعمل فى الوقت نفسه على الإفادة من هذا التراث اليونانى فى دراسته للغة الإسلامى وشتى المسائل الكلامية، وكانت محاولته للتقريب بين الفلسفة والشريعة وراء عداوة أهل السنة له، واستهدافه للكثير من الحملات بسبب كتاباته فى المنطق وتشيعه للفلسفة بحجة أن الفلسفة وحدود المنطق منافية للشريعة، وأن كبت أرسطو بوجه خاص محتوية على الكفر ومناصرة للإلحاد!

وقد وصف لنا المستشرق الأسباني بالنتيا pa-

ومنهج العقل ذاك في نقد السلف وأهل السنة
للتشريد والنفي والمصادرة حتى أن المعتقد ابن
عباد أحرق كتبه في أشبيلية، وقال ابن حزم في
ذلك:

دعوني من إحراق رقب وكناد
وقولوا يعلم كي يرى الناس من يدري
فإن تحرقوا القرطاس لم تحرقوا الذي
تضمنه القرطاس بل هو في صدري
يمير معي حيث استقلت وكمالي
ويتزل إن أنزل ، ويدلني في قبري
وهي لهجة آسية مفعمة بالحزن، فإن أشد
ما يحز في النفس أن يقاوم الفكر الطليق هذه
المقاومة الهمجية بعيدا عن الحجة والرأي.. وما أشبه
الليلية بالباحرة!!



على أي حال، كان هذا هو بعض
ما استوقفتني - قبل غيره - عند
تلك القراءة الأولى للبعيدة
للكتاب.

ولكنني، وأنا أعاد قراءته الآن، لأكتب هذا
المقال، لم أستطع أن أمنع نفسي من دهشة جديدة
فرضتها علي وعبي فرضا، تلك الأحداث الظلامية
الإرهابية التي تحاصر الفكر والمفكرين، والتي تحيا
في ظلها المعتم الآن، والتي لاتكف بشكل شبه
يومي تقريبا عن المصادرة الوحشية والشرسة لحرية
الفكر والإبداع، في إيقاع متسارع أوجع يوشك أن
يتطابق في دلالاته مع تلك المقولة الناعمة لـ
بلز وزير دعاية هتلر: «حيثما أسمع كلمة
ثقافة أضع يدي على مسدسي»! وليس
أقوى في التدليل على ذلك، من أن النصف الأول
في هذا القرن لم يشتمل إلا على مصادرة كتاب
طه حسين (في الشعر الجاهلي) وكتاب علي
عبد الرازق عن (الإسلام وأصول الحكم) ..

بينما اشتملت السنوات الأخيرة فقط - بل الشهور
الأخيرة - على جملة من المصادرات المتتامة
بلا هوادة.. فمن (أولاد حارتنا) لنجيب
محفوظ.. و(ثار الله) و(محمد رسول
الحرية) لعبد الرحمن الشراوي.. مروراً
بـ (ألف ليلة وليلة) و(الفتوحات
المكية) لمحيي الدين بن عربي..
و(مقدمة في فقه اللغة العربية) للويس
عوض.. إلى (آية جيم) لحسن طلب..
و(العراة) لأبراهيم عيسى و(مخلوقات
الأشواق الطائرة) لإدوار الخراط..
و(تكون وألا تكون) لفرج فودة (بل لقد
تمت تصفية الرجل بأكملة إذ يبدو أن
مصادرة الفكر فحسب لم تعد تفي بالمطلوب!).

ومن المؤكد أن هناك عشرات العناوين التي
غابت عن الذاكرة في هذه المجاعة، فالمصادرة
أصبحت سلوكاً عادياً (ويومياً) .. نسكت عنه
ونعتاده ونتمعيش معه، ويكتسب في كل لحظة
مساحات جديدة بقدر صمتنا عنه وسكوتنا
الأخرس على هذا الباطل الظلامي الجهول الزاحف
علينا من كل صوب وحذب، وكما تقول أمثلتنا
الشعبية الحكيمة (بما فرعون إيش فرعتك)..
ملقتش حد يلعتي).

المهم.. الحديث ذو شجون ، بل ذو مأس
وكوارث في سبيلها إلى أن تدهمنا جميعا
بمجلاتها الحاكمة العمياء المغلقة لو لم ننتبه لنواجه
بكل البسالة والقوة هذا السواد المحدث والمنذر
بالخطر.. كل الخطر!

وهذا الحديث الذي سقته توا،
ليس بعيدا في حقيقة الأمر عن
موضوعنا أقصد عن ابن حزم
وكتابه البديع (طرق
الحمامة).. فهذا العالم

إسعادها ، وعلى ذلك فر الله ماسلوت حتى الآن ،
ولو قيل فداً لفديتها بكل مأسك من تالد
وطارف وبعض أعضاء جسمى العزيزة على
مسارعا طامعا ، وماطاب لى عيش بعدها ولانسيت
ذكرها ولا أنست سواها ، ولقد عفى حبى لها على
كل ما قبله وحرم ما كان بعده ، وهو يحدثنا ببساطة
عن غرامة بالشقراوات من النساء وتفضيله لهن
على السمراوات منهن - والسبب فى ذلك أنه أحب
فى صباه جارية له شقراء الشعر فما استحس من
ذلك الوقت سوداء الشعر ، ولو أنه على الشمس أو
على صورة الحسن نفسه (يقصد سواد الشعر) ..
وفى هذا يقول: «وانى لأجد هذا فى أصل تركيبي
من ذلك الوقت لثوابتى نفسى على سواء ولا تحب
غيره البتة» .

واين حزم- على الإجمال- يبلغ فى صراحته
وصدقه مع نفسه حدا قل أن نجد نظيره بين سواد
البشر العاديين الآن ناهيك عن مثقفيهم فما بالك
بفقيه محدث؟

وانظر إليه يصرح بأنه جرب اللذات على
تصرفها ، وأدرك المخطوط على اختلافها فما وجدها
تعذر الوصل ولاسيما بعد طول الإمتناع ، وهو
يصارح قارء بأنه ماروى قط من ماء الوصل
ولازاده الإظما .. « ولقد بلغت من التمكن من
أحب أبعد الغايات التى لا يجد الإنسان وراءها
مرقى فما وجدتنى إلا مستجدا .. »
وهو لا يستنكف الإعتراف فى أكثر من موضع
بتعرضه للهوى ومقاساة الآمة ..

يحدثنا أنه ألف فى أيام صباه جارية كانت
غاية فى حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها
وخفها ودمائتها ، ويصفها ابن حزم فى عبارات
مسهية ، وكانت تحسن العود ، فجنح إليها وأحبها
حبا مفرطا شديدا ، فسعى عامين أو تحوها ما بلغ
السعى لتجيبه بكلمة أو يسمع من فمها لفظة ، فما

الأندلسى الدينى ، والفقيه الإسلامى الجليل ،
والذى تقول لنا كتب المؤرخين عنه أنه كان نابغة
فى الحديث وفى علم الكلام وفى التاريخ وفى
أصول الفقه وفى الأدب وفى المنطق والفلسفة ..
هذا المفكر الإسلامى الموسوعى المستنير . لم يقف
بإزاء موضوع (كالخب) . ومنذ ما يزيد عن الألف
سنة - هذه الوقفة الإنغلاقية الضيقة التى يقفها
(فقهاء الظلام) ، الآن وبإزاء مسائل أهون من ذلك
بكثير .. هل أدرك الرجل بشموله وإتساع فكره
ورحابة أفقه ما نحلم بأن يدرك بعضه فقهاء عصرنا
الأفاضل .. أدرك أن الإنسان ليس مجموعة من
المعادلات المصمتة والعناوين الخارجية الجامدة ..
التي تتجاهل الإنسان فى كليته الإنسانية وجوهه
الضام للروح والجسد ، والعقل والعاطفة والأخلاق
والغرائز ، وتعامل مع هذا الإدراك الشمولى
للإنسان تعاملنا وأقبحا شديد الرحابة والفهم ..
محللا ودارسا ومستنيطا لنتائج العلمية من هذا
التحليل الواقعى ، فلم يتجاهل الطبيعة البشرية
لحساب المقولة الدينية ، ولم يتعام عن دلالة الأفعال
لكى تضع وتثبت الأقوال .

ويلغ من جرأته وأمانته فى هذا الشأن أن جعل
من نفسه - وبالدرجة الأولى - موضوعا للبحث
(والاعترافات) ، ولم يقم وزنا لما قد يؤدى إليه
ذلك النهج المستنير من تأليب التقليديين ، وعداوة
الجامدين وشراسة هؤلاء الذين لا يتورعون عن
مصادرة الحياة بزخمها الموار لكى يظل فهمهم
القاصر (للنص) على صحته وصلاحيته حتى وإن
عارضته الحياة ، فالرجل على سبيل المثال ..
.. يحدثنا عن حبه الأول ببساطة إنسانية
آسرة ، فقد كان كلفا يحب جارية له تسمى نعم
خطفها الموت على حين فجأة .. ويقول فى ذلك:
« فلقد أقمت بعدها سبعة أشهر لا أتجد من
نبايى ، ولا تنثر لى دمه على جمود عيني وقلة

وصل من ذلك إلى شيء، فجمعه بها مصطنع في داره لبعض ما يصطنع له في دور الرقساء، فكان يقصد نحو الباب الذي هي فيه أنسا بقرتها متعرضا للذنوب منها، فترك ذلك الباب وتقصد غيره في لطف حتى رغب النساء إليها في سماع غنائها فاخذت العود وسوته بخفر وخجل لاعهد له بمثله، ثم اندفعت تغني بأبيات العباس بن الأحنف حيث يقول:

إنى طريت إلى شمس إذا غربت
كانت مغاربا جوف المقاصير
شمس نخلت في خلق جارية
كان أعطافها على الطوامير
لبست من الإنس إلا في مناسبة
ولا من الجن ألا في التصاوير
فالوجه جوهرة والجسم هبة
والريح عنبرة والكل من نور
كانها حين تخطو في مجاسدها
تخطو على البيض أو حد القوارير
«فلعمري لكان المضرب إذا وقع في قلبى،
ومانست ذلك اليوم ولا أنساه إلى يوم مفارقتى
الدنيا، وهذا أكثر ماوصلت إليه من التسكن من
رؤيتها أو سماع كلامها»

وهو لا يبالى أن يحدثنا عن أباهم بقرطبه ولذاته فيها وشهور صباه لديها مع كواعب، إلى مثلن صبا الحليم، وهو صاحب مذهب في هذه الصراحة التي قد تكون صادمة للكثيرين (الآن).. لا يعترف بالمرأة والمدايرة، ولا يدعى (التسك) الكاذب إساقا مع المفترض من صورة عامه للفقية وعالم الدين.. وهو يقول في ذلك بوضوح:

«وبالجملة فاني لا أقول بالمرأة ولا أنسك
نسكا أعجميا». ولا ينكر مالمليثة الأندلسية من دور في هذا المزاج السمع المنبسط وهذا الصدق

اللائق.. برياضها وجنانها وجوها الجميل، وماشاع فيها على وقته من ليالى الأتس والطرب، وازدهار الموسيقى، وغناء الجوارى، وشيوخ الأزرال والموشحات وتطورها، وتقدير الجمال والحسن كقيمة من قيم الحياة.

وربما لعبت مسألة أخرى دورا في هذا التكوين المتميز لابن حزم.. فلقد روى في حجر النساء وتولين تنشئته، فكان له إليهن سبب متين وأورثه ذلك علما بأحوالهن ورغبة في الوقوف على أسباهن يقول ابن حزم:

«.. ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعمل به غيري لأنى ربيت في حجورهن ونشأت بين أيديهن ولم أعرف غيرهن ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وهن علمتني القرآن ورويتني كثيرا من الأشعار ودرتني في الخط، ولم يكن وكدي وإعمال ذهني هذا أول فهمي وأنا في سن الطفولة جدا.. إلا تعرف أسباهن والبحث عن أخبارهن وتحصيل ذلك وأنا لا أنسى شيئا مما أراه منهن.. فلم أترك باحثا عن أخبارهن كاشفا عن أسرارهن. وكان قد اتسنت منى بكتسان، فكن يطلعننى على غوامض أمورهن» وقد أورثته هذه النشأة في (حجور النساء) وهذا الاقتراب الحميم منهن والدرس المتأن لأحوالهن وطبائعهن، معرفة دقيقة وواقعية بالمرأة انعكست في ثنايا كتابه، حتى أنه ليتحدث أحيانا في أدق التفاصيل والتي لا يلاحظها إلا خبير متعمق كثير التأمل والتبصر بموضوعه.. ووصل في ذلك إلى ملاحظات زكية وبالغة الدلالة وقابلة جدا للتعميم حتى وقتنا الراهن لأنها تفس المرأة في جوهر تركيبها الأنثوى وخصائصها النسوية فمن استنتاجاته الثاقبة في هذا الشأن والمستخلصة من حملة ملاحظاته ومراقباته.. ما أشار إليه من سعى المرأة إلى إكتساب إعجاب الرجل ورغبتها الدائمة

فى التأثير عليه.. ونص عبارته هنا:

«.. وشئ أصفه لك تراه عياناً، وهو أنى مارأيت قط امرأة فى مكان تجس أن رجلاً يراها أو يسمع حسها إلا وأحدثت حركة فاضلة كانت عنها بمجزل وأنت بكلام زائد كانت عنه فى غيبة مخالفين لكلامها وحركتها قبل ذلك، ورأيت التهم لمخارج لفظها وهى تغلبها لاتحبا ظاهراً عليها لاختفاء به، والرجال كذلك إذا أحسوا بالنساء.. وأما إظهار الزينة وترتيب المشى وإيقاع المزح عند خطور المرأة بالرجل واجتياز الرجل بالمرأة فهذا أشهر من الشمس فى كل مكان.

وابن حزم فى هذا السياق، وعلى غير المؤلف والشائع فى موضوعات عصره الإجتماعية عن العلاقة بين الرجل والمرأة.. يرفض تلك الصورة القديمة التى تصور المرأة طريفة يطاردها الرجل، ومطلوبة يطلبها الرجل ويسعى إليها.. ومن ثم يتحدد دورها فى الدلال والتمنع أو الرضا والقبول.. وهو يرى أن المرأة والرجل فى هذه المسألة يستويان.. كلاهما طالب للآخر وساع إليه.. وإن اختلفت وسائلهما ومتاحهما فيما يصطنعان من أساليب وطرائق لتحقيق هذا الهدف فقد كان السائد من قبل أن الرجل هو الذى يحتاج إلى قمع الشهوة وكف نوازع الهوى، وأن المرأة مرغوبة غير مبذولة، فإذا ابن حزم يرفض هذه النزعة ويضع المرأة مع الرجل فى هذا الحكم على قدم المساواة.



أما عن «طوق الحمامة».. فأبن حزم يحدد من البداية- كما ألمحنا- منهجه فى تأليف الكتاب، هذا المنهج الذى انتمز فيه «الإنقصار على مارأيت

أوضح عندى ثبقل الثقاب، ودعنى من أخهار

الأعراب والتقدمين، فسبيلهم غير سبيلنا، وقد كثرت الأخبار عنهم، ومأذهمى أن أنضى مطية سواى، ولا أتحلى بحلى مستعار».

ثم يقسم رسالته على ثلاثين باباً.. فى ماهية الحب وعلاماته، ومن أحب فى النوى، ومن أحب بالوصف ومن أحب من نظرة واحدة، ومن لا يحب إلا مع المطاولة ومن أحب صفة لم يستحسن بعدها غيرها، ثم باب التعريض بالقول، والإشارة بالعين، والمراسلة، والسفير، وطى السر، والإذاعة والطاعة، والمخالفة، والعاذل، والمساعدة من الإخوان، والرقيب، والواشى والوصل، والهجر، والوفاء، والغدر، واليأس، والقنوع، والضنى، والسلو والموت، وقبح العvisية، والتعفف.

والكتاب كما يتضح فى هذا التقسيم الدقيق لأبوابه يناقش أصول الحب.. ماهيته ونشأته وعلاماته ومظاهره وأنواعه ونماذجه، ثم يعرج على أحوال المحبين وهوارض حبيهم، بالسلب والإيجاب- فيحدثنا عن الوصل والهجر والوفاء والغدر واليأس والضنى والسلو والموت.. الخ.

وهو يتبع التسلسل المنطقى فى العرض، والترتيب المنهجي فى تناول الموضوع، بعكس ما درج عليه الكتاب العرب من إستطراد وابتسارال وإطناب، ويقتصر فى رسالته على الحقائق الواقعية.

ولا يخلو الكتاب- كما ذهب الدكتور زكريا إبراهيم فى تحليله- من تأثرات أفلاطونية فى مفهومه للحب.. فمثلاً عند حديثه عن ماهية الحب يقول: «.. وقد اختلف الناس فى ماهيته، وقالوا وأطالوا، والذى أذهب إليه أنه إتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليفة فى أصل عنصرها الرقيق»..

وقد يذكر هذا التعريف بحديث أفلاطون المشهور عن (الأيريس) فى محاوره (المأذبة)..

خصوراً وأن ابن حزم يستطرد بعد ذلك فيقول أن المحبة «إستحسان روحاني وإمتزاج نفساني». وكما قال أفلاطون في قبل أن أيرس هو المحب لا المحبوب، نجد ابن حزم أيضا يخلق الحب بالمحب، ويتكلم عن معاني الحب وأعراضه وظواهره وشئ أفاته من وجهة نظر المحب لا المحبوب. إلا أننا قد نختلف مع الدكتور زكريا إبراهيم في حقيقة هذا التأثير وأبعاده فالتشابه بين أفلاطون وابن حزم في بعض التحليلات لعاطفة الحب، قد يكون ناتجاً عن طبيعة المنهج الذي يستمد مادته من تحليل الواقعة ويستند إلى رصد الوقائع، ودراسة الطبيعة الإنسانية في الحب، وأنصور أن هذا التحليل القائم على سبر أغوار النفس البشرية في فاعليتها العاشقة لابد أن يؤدي إلى نتائج متشابهة، لأننا في النهاية بإزاء درس (للإنسان) من حيث هو.. من حيث جواهره العميقة، وإعتلاجاته الداخلية التي لا تميز فيها البشر إلا في القشور الخارجية والتفاصيل الشكلية وإلا كان علينا بنفس الدرجة أن نقر- مثلاً- بعائش ستنثال بأبن حزم- في دراسته للمحب بعد ذلك بقرون طويلة- وهي مسألة غير مقطوع بها أو مؤكدة.. برغم تشابه بعض تحليلات ستنثال مع تحليلات ابن حزم في نفس الموضوع، ولذلك فانا أميل إلى الإعتقاد بأن هذه التشابهات كلها ناتجة عن الطبيعة (البشرية) الواحدة للمبحوث وهو (الإنسان) هنا.. بعراطفه ونوازعه.. ومنطقة- ولا منطقت- حتى- في الحب والهرى.. حتى وإن اختلف دارسوه.. من أفلاطون لابن حزم لستنثال.

بل أن ابن حزم- على أصالة منهجه وجدة تناوله وشموله- ليس أول من تناول هذا الموضوع فمن تراثنا العربي نفسه.. فقد سبقه إلى ذلك إخوان الصفا في بعض رسائلهم، وابن

المقفع في (الأدب الكبير والأدب الصغير) والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعة رسائله في العشق والنساء. إلا أن ما يحسب لابن حزم- وهو مناط الأصالة فيه- يتمثل في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترباط بحثه، وواقعية شواهد، مع رقة حسه وبعد عوصه، واتخاذة من نفسه وتجريته، أو تجرية معاصريه، مادة للبحث متبعا في ذلك منهجي الإستبطان والإستقراء.. فجاءت رسائله حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة، والخبرات الحية المعاشة والأمثلة الصادقة الدالة، والنماذج البشرية المتنوعة بتجاربها العاشقة وهذا هو ما جعل دراسته دراسة فذة في تاريخ الأدب العربي.

ليس من هدفنا في هذا السياق، العرض التفصيلي (الطوق الحمامة) خصوصا وأن الدارسين

والباحثين (الواردة أصالهم في نهاية المقال) لم يجعلوا ثمة مزيد لاستزيد- وأتوه هنا بالدكتور الطاهر مكى في كتابة الهام (دراسات عن ابن حزم وكتابة طوق الحمامة).

ولكن حسبنا أن نورد بعض النماذج الدالة في الكتاب عملها فتفتح شهية القارئ المهتم للعودة إلى النص الكامل لهذا الكتاب الهام والممتع يقول ابن حزم في محاولته لتعريف الحب:

«الحب- أعزك الله- أوله هول وآخره جد، دقت معانيه لجلالها عن أن توصف، فلاتترك حقيقتها إلا بالمعاني، وليس ينكر في الديانة، ولا يحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل، وقد أحب من اختلفا المهديين، والأئمة الراشدين الكثير». وابن حزم هنا، وكأنه يتحسب لما يتوقعه من ثورة التقليديين وغضب المحافظين لتعرض

فقيه عالم لمثل هذا الموضوع.. فيحرص على إيراد الأمثلة المقتنعة من تراث الخلفاء والراشدين الذين لم يستنكفوا الحب أو يستنكروه..

ويقول تأكيداً لهذا المعنى من قصيدة له في الرد على مخالفة ومؤاخذة الموقعين:

مضى جاء محريم الهوى عن محمد
وهل منعه في محكم الذكر تائب.
ويستشهد بحديث الرسول:

«الأرواح جنود مجنده... متعارف منها أنتلف، وماتناكر منها اختلف».

ويلتقي هذا الحديث مع تعريفه لمهية الحب على «أنه إتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الغليظة في أصل عنصرها الرفيع». ويتابع قائلاً: «وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخدرات إنما هو الاتصال والانفصال».

وهو يؤكد في محاولته لإستكناه الحب والعشور على تعريف له على أنه «شيء في ذات النفس».. وهو بهذا الفهم الرقيق للحب يؤكد ماله من معاني الديومة والاستمرار بما لا يفنيه إلا الموت:

إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه
فذاك وجود ليس يفتنى على الأبد
فحمية العشق من منظور ابن حزم لاعلة لها
إلا الإتصال الأبدى للنفوس.. فكل شيء عداها
منقوض.. ناقص، فوحده العشق الصحيح المتمكن
من النفس هو الذي لا فناء له إلا بالموت.. لأن
العشق- في جوهره المصفي- «استحسان روحاني
وامتزاج نفساني» ويتابع ابن حزم إقترابه الجريئ من
إستكناه الحب بقوله:

«والحُب- أعزك الله- داء عياء وفيه الدواء
منه على قدر المعاملة ومقام مستلذ، وعلة
مشتهاه، لا يورد سليمها البرء، ولا يمتنى عليها
الإقافة، يزين للمرء مكان يأنف منه، ويسهل عليه
ما كان يصعب عنده»

ثم ينتقل ليحدثنا عن علامات الحب.. كإدمان النظر للمحبوب، والإقبال عليه بالحديث، والإسراع بالسير نحو المكان الذي يكون فيه والتعمد للقاء بقربه والدنو منه، وإطراح الأشغال الموجبة للزوال عنه والزهد فيها والرغبة عنها، والإستهانة بكل خطب جليل دأع إلى مفارقتها، والتباطؤ في المشي عند القيام عنه.. ومنها بهت يقع وروعة تبدو على المحب عند رؤية من يحب فجأة.. وطلوعه بفتة.. ومنها اضطراب يبدو على المحب عند رؤية من يشبه محبوه.. أو عند سماع اسمه فجأة.. ومنها أن يجود المرء ببذل كل ما كان يقدر عليه مما كان محتتما به قبل ذلك.. فكم بخيل جاد، وقطوب تطلق وجهاً تشجع، وغليظ الطبع تطرب، وجاهل تأدب، وقثير يحمل ذى سن تفتى، وناسك تفتك، ومصون تهذل.. ومن علاماته وشواهد الظاهرة لكل ذى بصيرة: الإنسباط الكثير الزائد، والتضايق في المكان الواسع، والمجاذبة على الشيء يأخذه أحدهما، وكثرة الغمز الخفي، والميل بالإكتاء، والتعمد للمس اليد عند المحادثة، ولمس ما أمكن من الأعضاء الظاهرة، وشرب فضلة، ما بقي المحبوب في الإناء»

وإبن حزم في تحليله يصل إلى تفسير بعض ظواهر الحب وعلاماته التي تبدو لأول وهلة خادعة بالتنايد والتقاعد بين المحبين، بينما هي تشي بالعكس، وتدل على تمكن العشق منهما. «.. فنجد المحبين إذا تكافيا في المحبة، وتأكدت بينهما تأكيداً شديداً، أكثر بهما جدهما بغير معنى، وتضادها في القول تعمداً، وخروج بعضهما على بعض في كل يسير من الأمور، وتتبع كل منهما لفظة تقع في صاحبه وتأولها على غير معناها، كل هذه تجرمة لبيد ما يعتقد كل واحد منهما في صاحبه..»

«.. ومن أعلامه أنك تجد المحب يستعدي

يحب شيئا..

ومن آياته- يقصد الحب- مراعاة المحب
لمحبيه، وحفظه لكل مايقع منه، ويحسه عن
أخباره حتى لا تسقط عنه دقيقة ولا جليلة،
وتتبعه لحركاته، ولعمري قد ترى البليد يصير في
هذه الحالة ذكيا والغافل فطنا.. الخ...



وابن خزم- في إطار منهجه الذي
أخطه لبحته وأرتضاه، لا يلجأ
في عرض أمثله وشواهد إلا
الى خبرته ومعرفته المباشرة .
وتجاربه الشخصية أو

تجاربه من عاصر من المحبين والعاشقين
الثقاة.. ولأن مقامات الهوى المختلفة تستلعي
الشعر.. وهو الراضن لاستدعاء أشعار السابقين
الدالة على مايرود من مواقف ويذكر من تجارب..
فهو يصطنع للأشعار اصطناعا لتتوائم مع مايروده
من أحوال الحب وحالات الهوى غير مدرك فيما
يجدو لتناقضة مع نفسه ومنهجه في هذا
الخصوص، وهي مسألة لم يلتفت لها أحد من
الباحثين بالمرّة في الوقت الذي كان اختباره
ومنهجه يفرضان عليه أن تكون أشعاره ترجمة
لتجاربه وبلورة لأحاسيس كابدها وعاشها.. إذ به
يعتسف الشعر المصنوع والموضوع من محض
تصوراته النظرية وتحليلاته النفسية.. فهو واقعي
في إيراد شواهد وملاحظات.. وإفتراضى مفارق
لأرض الواقع فيما هو يعتسف لهذه الوقائع
مكافئتها الشعرى ومعادلها الشعورى والغنى..
ومن ثم فقد خربت أشعاره في كتابه ذاك باردة..
عقلية.. مصنوعة.. لا أثر فيها لعاطفة صادقة..
أو حس موار مفعم بالمكابدة وممجون بالمعانة
والاكتواء الشخصى المتولد من برقاء العشق..
ومن ثم فقد شكل هذا المنحى مأخذاً أساسياً على

سماع إسم من يحب، ويستلذ الكلام في أخباره،
ويجعلها هجيراء، ولا يرتاح لشيء إرتياحه لها،
ولا يهتد عن ذلك تخوف أن يفتن السامع ، ويفهم
الحاضر، وحيك الشيء يسمى ويصمم، فلو أمكن ألا
يكون حديث في مكان يكون فيه إلا ذكر من
يحيه لما تعداه..

ويعرض للصادق المودة أن يبتدى في الطعام،
وهو له مشته، فما هو إلا وقت ماتحتاج له من ذكر
من يحب، صار الطعام غصة في الحلق وشجي في
المرئ، وهكذا في الحديث، فأنه بضائعك مهتجا
فتعرض له خطرة من خطرات الفكر فيمن يحب،
فتستبين الحوالة في المنطقة، والتقصير في
حديثه، وآية ذلك الوجوم والإطراق، وشدة
الإنفلاق، فبينما هو طلق الوجه، خفيف الحركات،
صار منطقاً متناقلاً، حائر النفس، جامد الحركة،
يرم من الكلمة، وينضجر من السؤال..

ومن علاماته حب الوحدة والأئس بالإفراد
ونحول الجسم دون حد يكون فيه ، ولا وجع مانع
من الثقل والحركة والمشى، دليل لا يكذب ومخير
لا يخون عن كلمة في النفس كامنة.. والسهر من
أعراض المحبين..

خلوت بها والراح ثالثه لنا

وجنت ظلام الليل قد مد وانهلج

فناة عذمت العيش إلا بقرها

لهل في ابتقاء العيش ويحك من

خرج

كانى وهى والكأس والحمر والدجى

ثرى وحيا والدر والعبر والسبح

ويعرض في الحب سوء الظن، وإتهام كل كلمة

من أحدهما، وتوجيهها إلى غير وجهها، فهذا أصل

العتاب بين المحبين، وإنى لأعلم من كان أحسن

الناس ظنا، وأوسمهم نفسا، وأكثرهم صبرا،

وأشدهم احتمالا ، وأروعهم صدرا، ثم لا يحتمل من

مراجع عامة للدراسة

- ١- طوق الحمامة فى الألفة والألال- للأمام الفقيه ابن حزم الأندلسى ضبط نصه وحرر حواشيه الدكتور الطاهر أحمد مكي. كتاب الهلال- العدد ٤٩٧- مايو ١٩٩٧
- ٢- ابن حزم الأندلسى- بقلم الدكتور زكريا إبراهيم- سلسلة أعلام العرب- العدد ٥٦- الدار المصرية للتأليف والترجمة- ١٩٦٦.
- ٣- دراسة الحب فى الأدب العربى- الدكتور مصطفى عبد الواحد- مكتبة الدراسات الأدبية- الجزء الثانى- دار المعارف بمصر- ١٩٧٢
- ٤- دراسات عن ابن حزم وكتابه «طوق الحمامة» - الدكتور الطاهر أحمد مكي دراسات أندلسية- الناشر مكتبة وهبه- ١٩٧٧
- ٥- ظهر الإسلام - أحمد أمين- مكتبة النهضة المصرية- الجزء الثالث- ١٩٥٣
- ٦- طوق الحمامة لابن حزم- عرض يوسف الشارونى.. مجلة «المجلة»- العدد (١٠٢)- يونيو ١٩٦٥
- ٧- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب- المرقى حققه الدكتور إحسان عباسدار صادر بيروت- ١٩٦٨.
- ٨- تاريخ الفكر الأندلسى آنخل جنثالث بالنشيا ترجمة الدكتور حسين مؤنس- مكتبة النهضة العربية- القاهرة- ١٩٥٥
- ٩- مشكلة الحب- تأليف الدكتور زكريا إبراهيم سلسلة «مشكلات فلسفية»- رقم (٥) - مكتبة مصر- ١٩٧٠

أداء ابن حزم.. وأوجد هوة واسعة بين صدق التجارب التى يعرض للحديث عنها.. وأدعاء الشعر الذى يكتبه منتحلا لهذه التجارب ومدعيا لها، ولكن هذا المأخذ فى الحقيقة لاينال من القيمة الكلية لكتاب (طوق الحمامة).. وفردته فى بابه.. وامتيازه فى موضوعه.. وجدته فى منهجه... وهو ماكان له أعمق الأثر بعد ذلك فى أدب الحب- شعرة ونثره- فى أوروبا القروسطية.. بل وفى أوروبا الحديثة من بعد... وهى مسائل فى حاجة ماسة الى الدرس المقارن... حتى لاتترك الفرصة لهؤلاء البهائة الأجانب (أسبان وغير أسبان) الذين إستكثروا فى أبحاثهم أن يكون ابن حزم فى حديثه ذاك عن الحب عربيا خالصا.. وحاولوا أن ينسبوا أصالته فى عرض الموضوع وتناوله إلى جذوره المسيحية (المدعاة) يدعوى أن (العربى) لايفكر فى الحب عادة هذا التفكير، وأن تصور الحب عند العرب هو تصور شهوى حسى لايقم لغير ذلك إعتبارا وقيمة، وفى النهاية.. لا أجد ما أختتم به هذا الحديث الذى طال عن (طوق الحمامة) خيرا من كلمة الدكتور الطاهر مكي فى مقدمته للطبعة التى أصدرتها دار الهلال للكتاب: «إن مايرتضيه ابن حزم الأديب العالم، الفقيه الظاهرى، ومايقبله ذوق المسلمين فى قرطبة الزاهرة، عاصمة الأندلس، أيام الخلافة ومابعدها، فى القرن العاشر الميلادى وماتلاه، ليس تدبنا ولاورعا ولاتطورا ولا محاولة أن ترفعه القاهرة القرن العشرين، ورائدة النهضة فى العالمين العربى والإسلامى».

جارودى فى كتابه :الإسلام فى الغرب

قرطبة محاصمة الروح

الجميلة النائمة فى الخابة

عرض: حلمى سالم



« حوار المحاضرات هو الحوار
الجدى الوحيد عند جارودى » .
هكذا يرى مترجم كتاب

المسلمون مخلصين للسكان الذين كانوا
يرزحون تحت عبء الإضطهاد والتنكيل. ويثبت
فضل الحضارة الإسلامية فى الأندلس على
البشرية جمعاء خلال مسيرتها فى مدارج الرقى
والتقدم.

أما جارودى فى مقدمته فيرفض المفهوم
الحالى للعلم، القائم على الفلسفة
الوضعية، لأنها نظرة مبسطة للعقل، تجعل من
العلم -مجزئ عن الحكمة والإيمان- غاية لذاته، ولا
تتساءل بعد ذلك عن الهدف والغاية. ولذا، فهو
يرى أن الحاجة ملحة اليوم لإحياء التصور
الكامل للعقل الذى لا يفصل العلم عن الحكمة
ولا عن الإيمان. وعلى ذلك فإنه يؤكد أن
وصفه لسار «الإسلام الأندلسى» إنما يهدف إلى
مواصلة هذه التجربة المتقدمة للتفاعل بين
الفكر الإسلامى والفكر اليهودى والمسيحى فى
الأندلس.

فى الفصل الأول «إسلام الغرب فى
الأندلس» يفند جارودى ما يسميه «خرافة
الفرد العزى لأسبانيا» فيرى أن الإسلام لم

جارودى الهام الجديد، د. محمد مهدي
الصدر، وهو الكتاب الذى صدر مؤخرًا -كواقعة
كبيرة- عن دار الهادى ببيروت. وفى مقدمته
أشار المترجم إلى أن روحه جارودى (الذى كان
قد أسس نفسه بعد إسلامه: رجاء جارودى
، بعض الوقت) يعتبر كل الحوارات القائمة أو
المقترحة، غير حوار المحاضرات، حوارات عبثية
أو زائفة، لأن الأمة الراهنة، عنده هى أزمة
فكرية روحية لا سياسية اقتصادية
ويلخص المترجم كتاب جارودى فى
كلمتين: الوحدة والتوحيد. وحدة الوجود (حيث
الكون موجوداته وكنائنه يشكل كلا
واحدًا) ووحدة الأديان السماوية والثقافات
الحقة، ووحدة الله.

ويشير المترجم إلى أن جارودى يثبت أن
دخول الإسلام وتغلغله فى شبه الجزيرة
الإيبيرية لم يكن غزوا عسكريا، فلقد كان

يحتج لسنوات طويلة لكي يدخل
الأندلس (استغرق الأمر أقل من ثلاث
سنوات)، (على عكس سنوات انتشاره
الأول، لأن الأندلس كان بها صراع أهلى بين
المسيحيين التقلديين (أهل عقيدة التثليث)
والمسيحيين الموحدين (الذين كانوا يسمون
«المهرطيين».

ويرى، من ثم، أن الإسلام يفتح البلاد التي
فتحها في الشرق الأدنى وأمثاله كان تحريراً
حضارياً، حيث -كما يقول المؤرخ دوزى- «كان
الفتح العربى نعمة لأسبانيا، فقد أحدث ثورة
اجتماعية عظيمة، وقضى على كثير من الآلام
التي كانت البلاد تنوء تحت وطأتها منذ قرون».
ولكن، من قتل الغرب في الأندلس؟
يجيب جارودى أن الذى قتل الإسلام في
الغرب هو سيادة الفقهاء (من أمثال ورثة
الغزالي الذى كان ضد علم الكلام وضد
الفلاسفة وضد الاسماعيلية، وأمثال أنصار
المذهب المالكي)، وانتصار الظلامية بدغم من
السلطة المركزية الاستبدادية.

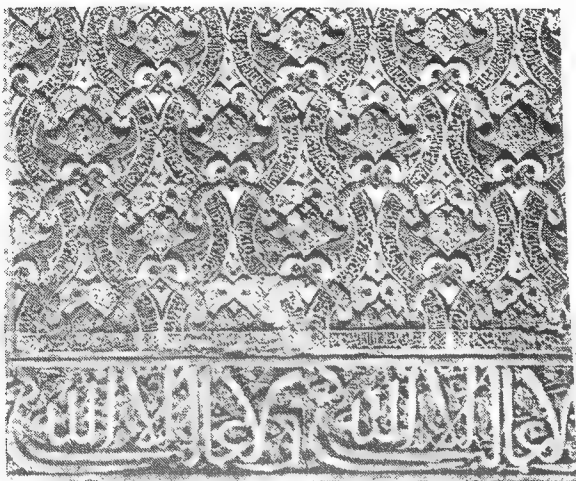
كان الفقهاء «يسجنون الإسلام في طقوسية
قديمة وشكلية بلا روح» جاعلة من هذه
الأوليجاركية (حكم الأقلية) القضائية والفقهيّة
أكليروساً حقيقياً (علية من الكهنوت) وطبقة
غريبة عن البلد الذى كانت تحيا فيه!
أما نزعة الأمراء الاستبدادية التسلطية
فيلخصها قول أحد هؤلاء الحكام: «يكفينى
مجتهد المدينة يقصد الإمام مالك). لا أريد
مذهبين في أرضي»، وقول آخر «سمعت مالكا
يقول: إن السكوت عن حاكم جائر طيلة ستين
عاماً أفضل من أن يترك شعب بلا إمام ولو
لدة ساعة فقط»!

يستعرض جارودى في الفصل
الثاني «معنى الحياة في الأندلس» زمرة من
العلماء والفلاسفة والمفكرين الذين ازدهروا في
الأندلس، وازدهرت بهم الأندلس. مثل، ابن
مصاردة القرطبي، ابن حزم القرطبي، ابن
غابريول، ابن باجة، ابن طفيل، ابن رشد، ربيع
موسى بن ميمون، ابن عربى الموريسى.
في استعراضه لهذه الكوكبة المؤثرة، يركز
جارودى على أمرين: الأول هو أصول
مساهماتهم الفكرية فيما سبق من
تراث، والثاني هو أثر هذه المساهمات فيما لحق
من عصور ومفكرين.

لم ينتصر الإسلام في أسبانيا عن طريق
غزو عسكري -يقول جارودى- بل بواسطة تحول
ثقافى، ويتميز هذا التحول بتطعيم الإسلام
بنسخة من المسيحية الأريوسية (التوحيدية
المنفتحة، المواجهة للمسيحية التثليثية).

ولقد كان ابن مصادرة
القرطبي (٨٨٣-٩٣١) رائداً لكل الفلسفة
الإسلامية في أوروبا، ويتضح لنا هذا التطعيم
إذا عرفنا أن المجادلين المسيحيين في الغرب
كانوا يعتبرون الإسلام مساوقاً للهرطقة
الأريوسية. وكان بعضهم يصنف «أباطيل
الاسماعيلية وخرافاتهم، بين الهرطقات المسيحية،
ويتهم بعضهم الآخر محمداً «بعدم معاووات
مع راهب أريوسى» وبذا استطاع أن يقتبس
عقيدته.

في هذا السياق، يوضح الكاتب أن فلسفة
الطبيعة للرازي هي استمداد للفيزيائيين
السابقين لسقراط، وأن ابن مصادرة قد تشرب
العقلانية المعتزلية (التي دخلت الأندلس عن
طريق مؤلفات الجاحظ)، كما تشرب الصوفية
(وخاصة من ذى النون المصرى)، ويعقد



فلسفته التي ترى النور رمزاً لله، وهو ما
سنجده -فيما بعد- عند دانتى وعند روجيه
بيكون.

كان ابن حزم القرطبي (٩٩٤-١٠٦٤)
يبحث الحياة في الفكر الإسلامي في الغرب عن
طريق معنى الحب في «طوق الحمامة»، وعن
طريق القانون، خاصة في كتابه «المحلى»، وعن
طريق تاريخ الأديان المقارن الذي هو رائد مبكر
له، في كتاب «الفصل في الملل والأهواء
والتحل».

يوضح الكاتب أن ابن حزم، الظاهري، كان
يؤكد، بالقرآن والسنة، الطابع المقدس
للحب، على عكس الفقهاء الذين كانوا يرون أن
الكلام عن الحب بخصوص الله -كما فعل

جارودي صلة بين ابن مصارة وابن عيسى من
ناحية، وبين ابن مصارة ورومان لولا المسيحية
من ناحية ثانية.

لكن الفقهاء سرعان ما ثاروا في وجه ابن
مصادرة صانحين: «انزعوا قناع الكفرة، حتى
أرغمت مدرسة ابن مصارة إلى العمل في الخفاء
حيث تحولت «المصارية» إلى ما يشبه الاتجاه
السياسي، مستندة إلى المفهوم التقشفي
الشامل: كل ملكية نجاسة»، فيما يعتبر نوعاً
من «الشيوعية الصوفية المبكرة»، وصار
المصاريون في لحظة من لحظات الغليان
الشعبي في قرطبة (بسبب الطاعون والمجاعة)
يجندون أنصارهم بين المواطنين الأكثر فقراً.
أما الفكر المنفرد لابن مصارة فيلخصه
جارودي في إنجازه كل موجد للعلم والإيمان، وفي

الغلاف الأرسطى. وذلك التحرير الذى كان دأب النخبة الأساسية من المفكرين الإسلاميين فى الأندلس.

لم يكن المذهب المالكي الأندلسى مجرد عقيدة دينية بل كان كذلك أسلوبا للعيش والتفكير والحياة «إسلوب تفتيشيين وترهين، يعتبرون فتوى مالك أو لتلاميذه أكثر أهمية من آية من آيات القرآن أو من حديث نبوى». فى هذه الحياة. فإن كل استقلال فكرى وكل روحانية داخلية كانت فى نظرهم مربية ومدانة باعتبارها زندقة.

وقد أقلت من هذا الطوق ابن حزم (الذى بفضلته تشكل فقه أندلسى أصيل) كما أفلت ابن رشد والغزالي.

وفى سياق الأزمة الاجتماعية السياسية والأخلاقية التى عاشتها الأندلس، بعد الإزدهار الأولى، جاءت مساهمة ابن باجة (١٠٩٠-١١٣٩)، الذى تعرض لاضطهاد الكاثوليكية المقاتلة والمالكية المتزمتة معا.

كرس ابن باجة جهده، (فى كتابيه «تدبير المتوحد» و«رسالة الوداع»)، لاستذكّار الغاية النهائية للإنسان، أو ما يدعوه «التحام العقل البشرى مع العقل الفعال»، وإدماج عمل الانسان بالمخطط الإلهى الذى جاءت به الرسالة السماوية، وهو الذى قال كلمته الباهرة: «لم يخلق العلم لكى يستطيع الإنسان استخدامه لأغراض أخرى»، «ولیکن لكل شخص أكبر كمال يمكن للإنسان أن يحوزه».

ويظهر جارودى أثر ابن باجة فى الفيلسوف الفرنسى الكاثوليكي. من القرن التاسع عشر، موريس بلوتديل.

يقول ابن باجة: «كل عمل إنسانى هو عمل

الصرفيون- هو تجسيم لله. ينطلق ابن حزم من أن «الحب ليس مدانا من قبل الدين، ولا محظور من قبل الشريعة لأن الله هو مصرف القلوب». وهذا الحب، عند ابن حزم، يقع وراء أى تدرج واجتماعى أو إنسانى، حيث «ليس الخضوع فى الحب حقارة. فى الحب، الرجل الأكثر زهوا يخضع».

ويرى جارودى أن يمثل هذه القيم «سيكون الشعر العربى الأندلسى معلما للمغرب، من خلال دانتي والتروبادور (الشعراء المتجولين)، وأن أثر ابن حزم على دانتي يؤكد ثانية حينما يقول دانتي: «إن بياتريس هى التجلى الذى يدعو الرجل عبر كل كواكب السماوات» لقد كتب ابن حزم من قبل مستذكرا المحبوبة: «تلك اللؤلؤة التى براها الله من نور».

أما عن ريادته لتاريخ الأديان المقارن، فإن جارودى يؤكد أن الدراسات الحقيقية للتاريخ المقارن فى أوروبا لم تظهر إلا فى القرن الثامن عشر، على يد فيكو وهيردر، بعد أكثر من ستة قرون من مؤلف ابن حزم «الفصل فى الملل والأهواء والنحل». ويشير فى هذا السياق إلى تبحره فى التوراة، وقدرته على التمييز بين المذاهب اليهودية المختلفة، وهذا ما أكدته مؤرخ مسيحي فيما بعد هو الأب آسان بالاسيوس بقوله: «منذ القرنين التاسع والعاشر توصل علماء الدين المسلمون إلى تحليل دقيق وعميق لكمل مشكلات العقيدة والأخلاق، وبذا بلغت العلوم الدينية كمالا تقنيا وتنظيما نسقيا لم يبلغه المناطقة المسيحيون إلا بعد عدة قرون».

وفى هذا الضوء، فإن المساهمة الجوهرية لابن غايبيرول، الفيلسوف

اليهودى (١٠٢٠-١٠٧٠) هى - كما يرى جارودى - تحرير فكره الفلسفى الخاص من

اختياري، وأعني بالاختيار الإرادة المنبثقة عن التفكير». وبعد الإرادة يجيء عدم التوحد والجماعية. وكل فعل إنساني - عند ابن باجة - لابد أن يسبقه وعى بهدف، ويشير جارودي هنا، كيف أن مفهوم ابن باجة عن العلاقة بين الفعل الإنساني والفعل الحيواني هو مفهوم حديث بشكل مدهش. «يتردد ويتكرر هذا الموضوع من فيكو وفيشت في القرن الثامن عشر إلى كارل ماركس في القرن التاسع عشر. يقول ماركس في «رأس المال»: «العمل الإنساني أو البشري هو ذلك العمل الذي يسبقه وعى بقاياته وأهدافه». وابن باجة - عند جارودي - هو الشاهد الرئيسى للفلسفة الإسلامية في شبة الجزيرة الإيبيرية، إذ كان رائد هذه الصوفية العقلانية التي تجعل من الفلسفة همزة الوصل بين العلم والإيمان، داعية إلى التأمل في غايات العلم، وتلك هي الحكمة، وإلي إدراك أو وعى مسلمات العلم، وذلك هو سبيل الإيمان.

ينطلق ابن طفيل

القادسي (١١٠٠-١١٨٠) - صاحب «حي بن يقظان» - من عمق الموضوع الرئيسى للفلسفة الإسلامية: استمرار التفكير في قدرة الإنسان على اكتشاف الغايات النهائية لفعله، بواسطة ديكالكتيك صاعد من غاية إلى أخرى، ومرتبطة في مرحلته الأخيرة بالتنزيل.

في سياق حديثه عن ابن طفيل يوضح

جارودي خصوصية الفلسفة العربية

الإسلامية، التي يجعلها في أنها والفلسفة

الشرقية « بالمعنى المزج الذي أشار إليه

كوربان: إنها فلسفة ولدت في الشرق، في آسيا

على الخصوص، وبالمعنى الاشتقاقى لكلمة

شرق، المكان الذي تشرق منه الشمس، أى الفلسفة الإشرافية. فابن سينا، مثلاً، بإعطائه مكاناً للخيال الخلاق، ولتجاحاته وأخفاقاته فتح طريقاً جديداً لمستقبل الفكر: طريقاً يرسم - من خلال السهرودي، ومن باب أولى ابن عربى - مسارات أو سيرورات الفكر الحديث: بدءاً من الخيال الفائق لكانت، وحتى إبداعات جاستون باشلار حول الفكر اللا أرسطى، الذي يرى أن الحقيقة هي دائماً خطأ خيالى مصحح.

لم يكن ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) - كما

يرى مؤرخون كثيرون مضللون - مجرد شارح

لأرسطو، ولم يكن قانونياً متزمتاً تسمى بصره

شروحات الإمام مالك، إن منسأهته

الأصيلة - عند جارودي - لم تكن في شروحه

لأرسطو ولا في مناظراته مع الغزالي التي

تنطلق من مشكلة خاطئة وهي التلازم بين

الفلسفة الإغريقية والبهنة النبوية، ولا في

مجموعة أحكامه القضائية. إنه ينطق باسمه

حقاً في رسالته القاطعة حول الإنسجام بين

الدين والفلسفة (كتاب: فصل المقال) حيث يرى

ابن رشد أن الفلسفة هي دراسة غائية.

للعالم، والشرعية تفرض مثل هذه

الدراسة، فالشرعية تفرض إذن

الفلسفة. وفيها يؤكد بقوة فكرة التفسير

المجازى (أو الرمزي) للنص القرآنى. وعلى ذلك

فإن فلسفته هي فلسفة نقدية تمجد - حسب

القرآن - التفكير والعقل، وتجرح الفقه من

الإنغلاق في الجزمية والحرفية.

يرى جارودي أن

الميموني (١١٣٥-١٢٠٤)، الفيلسوف اليهودي،

هو حلقة من حلقات تطور الروحانية الأندلسية

ليس فقط لأنه يكتب باللغة العربية، بل لأنه يقدم مساهمته الخاصة، كالمفكرين الإسلاميين، مشتركاً في الثقافة ذاتها، مواجهاً المشاكل ذاتها، ومفتقراً من نفس المصادر.

يعالج الميموني، بشكل جوهري، مشكلات منهجية الدنو من الإيمان أو الدين، ومن خلق العالم، ومن النبوة، ومن المعرفة الإنسانية والعلم الإلهي، ومن الشريعة، ومن الشر، ومن حرية الإنسان. ويقارن جارودي - من نواح عديدة - بين رشد والميموني.

في الوقت الذي ساد فيه قول الإمام مالك لتلميذه «تمسك بالصلاة والزكاة والحج والصيام، ولا تجادل أحداً» وساد فيه قول ابن تيمية: «عندما تنفصل السلطة عن الدين، أو ينفصل الدين عن السلطة فإن الفوضى تعم الدولة» بما يساهم في تأسيس وتشريع وثبيت الاستبداد نشأ ابن عربي (١١٦٥-١٢٤١). «على يد ابن عربي ستولد الفلسفة من رمادها» بعد أن كانت ماتت بموت ابن رشد. وليس ابن عربي - عند جارودي - مجرد تلميذ لأفلاطون. وهو أيضاً لا يمثل فقط قطعة من الأرسطية يرفضه ثنائية المادة والصورة، والفكرة ليست انمكاساً أو تجريداً للواقع. وليست هي «الفكرة» الأفلاطونية وتأمل الجواهر الثابتة.

ويرى جارودي أن رواية ابن عربي عن إسراء النبي محمد قد ألهمت دانتى «الكوميديا الإلهية».

«غظ الحياة في الإسلام الأندلسي» هو الفصل الثالث من هذا الكتاب الهام، ويوضح

فيه جارودي أن شعراء الأندلس لم يحملوا إلى ثقافة أوروبا الأوزان العروضية التي سنشاهدها لدى الشعراء المتجولين (التروبادور) فحسب، بل حملوا أيضاً تصوراً عن الحب الصادق إلى الشعراء، ليس فقط عن الحب الكيس، ولكن عن غمط كامل من الحياة، كما نقلوه إلى «دانتى» وإلى «أوفيا» الحب» بشارة إلهية. يقرر جارودي أن تتيج مسار شعر الأندلس خلال هذه القرون الثلاثة - من أواسط القرن العاشر إلى أواسط القرن الثالث عشر - (حيث شعت الثقافة من قرطبة والأندلس على كل أوروبا وشعرها الغنائي في البلدان الناطقة باللغة المشتقة من اللاتينية، ولا سيما في فرنسا وإيطالي) هو عودة إلى منابع الغنائية الغربية.

ولقد كانت خطوة الحضارة العظيمة التي كانت تزدهر في بغداد، وفي عصر جلال العباسيين، تقارص تأثراً متعاضداً في الأندلس، وحينما وصل «زرياب» الملقب بالطائر الأسود، من بغداد، كان لهذا الحدث صدى كبير. لقد حمل زرياب معه جو ثقافة بغداد كله، وغدت محاكاة هذا النمط الحياتي المرفه افتتاناً لا يقاوم، وكان دخول المسيحيين في الإسلام يتزايد ويتضاعف، فتحقق الانصهار وكان ابتكار «الموشع» هو التعبير الأدبي عن هذه الحركة.

كانت الموسيقى نتاج تلاقي متبادل بين الشرق والغرب منذ أقدم العصور، ويشير جارودي في هذا السياق إلى كتاب «الموسيقى» للفارابي (٨٧٢-٩٥٠) وفصل الموسيقى في كتاب «إحياء علوم الدين» للغزالي (١٠٥٩-١١١١)، حيث ازدهرت الفكرة الفلسفية الإسلامية عن

أن «جمال الموسيقى هو آية على وجود الله». وتتميز الموسيقى الأندلسية بأنها ابتعدت عن الطقوس الكاثوليكية التقليدية، فقدمت موسيقى غير دينية، كما تحقق فيها التقاء الموسيقى الأرستقراطية لقصور الأمراء بقواعدها الصارمة، وموسيقى الشعب بلامزاتها التي تردد جماعيا من كل المستمعين، فصار هذا الفن في ان: ضد كلاسيكية الشرق المسلم. ضد الغناء السائد في الكنيسة الكاثوليكية في الغرب. وهكذا كان الشأن في العلم.

أما «شواهد الأحجار» الباقية فحدث عنها: قصر الحمراء في غرناطة، القائم بين السماء والأرض، الذي وصفوه بأنه «الجميلة النائمة في الغابة» ومسجد قرطبة «الذي ولد من الحلم والخنين»، والذي قال فيه محمد إقبال:

«يا مسجد قرطبة،

إن وجودك هو الحب،

أنت فتح قلوبنا المشغور الإلهي،

منارتك تجل الجبريل.

لا يمكن للمسلم أبدا أن يخفى منه

لأن ندما تلك تكشف سر موسي

وابراهيم

الأرض بلا حدود والأفق بلا نهاية

ماء الوادي الكبير هو موجة من

بحرك

تحيا مثل النمل، الدانوب، ودجلة»

في «خاقتة» يدعو روجيد جارودي إلى نهضة جديدة نقيضة لتلك النهضة المجهضة هذه النهضة الجديدة لها شرطان هما:

1- العثور ثانية على نقطة التقاء التقاليد الروحية الثلاثة للإيمان الابراهيمي: اليهودية

، المسيحية، الإسلام.

ب- تغليب الأبعاد الإنسانية والريانية للتشربة وللأمة ضد الوضعية والفردانية اللتين ستقودنا إلى الانتحار، لاستبعاد الرسالة مرة أخرى: حضارة الكوني الشمولي،

والآن، بعد أن استعرضنا مبتسرا بدون شك- هذا الكتاب الهام الذي يعتبر، بحق، حادثة فكرية كبيرة. نود أن نقدم تعليقا موجزا على هذا الجهد الكبير.

ينقسم هذا التعليق إلى قسمين:

القسم الأول: هو الإشادة بعدد من المنجزات الهائلة التي أنجزها هذا الكتاب. وعلى رأس هذه المنجزات هذه النظرة الشمولية المتكاملة التي ينظر بها جارودي إلى الفلسفة والحضارة العربية الإسلامية، حيث يرتبط في نظراته الفقه بالفلسفة والعصارة بالغناء، والقانون بالعلوم، والطبيعة بالموسيقى، والتشريع بالعقائد والتشوف بالأديان المقارنة.

كما أنه من الملفت للنظر تصور جارودي

للحضارة العربية الإسلامية (وبخاصة في

الأندلس) تصورا جدليا، يضعها في سياق

مستمر متواصل، فيصلها بجذورها السابقة

عليها، ويعدّها إلى إشعاعاتها وتأثيراتها في

الثقافات التالية لها في الحضارة الإنسانية.

وهنا يبرز ميله الواضح إلى إيضاح فضل

الحضارة العربية الإسلامية على الحضارة

الغربية والأوربية المعاصرة.

ثم تجيء نصاعة تفسير جارودي

لاضمحلال الحضارة العربية في الأندلس

بتأكيد الدائم على أن تجمد الفقهاء التقليديين

من ناحية وسطوة الأمراء المتسلطين من ناحية

ثانية كان السبب الرئيس في ذلك.

أما القسم الثانى فهو التنبيه الى اخطار ومزالق الكتاب فى أربعة أمور رئيسية :

ا- إن جارودى ينظر الى حوار الحضارات نظرة فكرية تجريدية تتجاهل البعد الاجتماعى فى هذا الحوار: فهناك حضارات غازية وحضارات مغزوة ، وهناك حضارات استعمارية وحضارات مستعمرة. ولا يرجع الأمر فى كل ذلك إلي مجرد نوازع فكرية أو فلسفية فى هذ الحضارة أو تلك لأن هذه النوازع الفكرية عادة ما تكون تجسيدا لضرورة أو لشروط اجتماعية سياسية واقتصادية فى البنية المادية المجتمعية لهذه الحضارة نفسها.

ب- وهذه النظرة الفكرية التجريدية هى نفسها التى جعلت جارودى -الفيلسوف الماركسى السابق، والفيلسوف اللاهوتى الراهن- يرى شرطى النهضة المرجوة شرطين فكريين ذهنيين-واحد دينى وواحد كوزمولوجى فوق المجتمعات- لتخلو النهضة المرجوة من شرطها الاجتماعى الأصل، الذى بدونه لا يتحقق الشرطان اللذان ذكرهما محققا سليما مستمرا، وهو نفسه ما جعله يتجاهل عناصر كالديمقراطية والعدالة فى أية حضارة قادمة. إن الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية هما الحرية ، ولا حضارة حقبة باقية بدون حرية حقبة باقية (ولقد ضرب هو نفسه مثلا لنا على صحة شرط الحرية لسيرورة الحضارة بتحليله لأسباب سقوط الحضارة العربية فى الأندلس)

ج- إن جارودى كثيرا ما كان يطابق بين العرب والمسلمين فى الوقت الذى يقابل فيه بين العرب والمسيحيين ، وهو بذلك يغفل أن

صانعى الحضارة العربية (فى الأندلس وفى غير الأندلس) كانوا من المسلمين والمسيحيين (بل واليهود) وبهذا التجاهل فقد حذا جارودى حذو أولئك المؤرخين الاسلاميين المعنصرين الذين صوروا ويصورون الأمر فى الأندلس على أنه كان صراعا بين المسلمين والمسيحيين. ولم يكن الأمر كذلك!

د- والأهم من ذلك كله أن جارودى انطلق فى رؤيته من نظرة تبرر الغزو العربى الإسلامى لأسبانيا ، وصحيح أن هذا الغزو -أو الفتح- كان مصحوبا بنقل ثقافة وحضارة وفلسفة الى البلد المغزوة ، ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن كثيرا من «الاستعمارات» كانت تفعل نفس الأمر :استعمار وعمران ، استغلال وتطوير(ولم يكن التطوير خدمة فى الأساس لأهل البلد المغزوة ، ويقدر ماكان أصلا لتيسير شئون الغازى وتمكينه من استغلال البلاد أفضل استغلال) وهذه النظرية هى التى روجتها الحملة الفرنسية-مثلا- على مصر فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر:البنادق والعلماء معا فى هجمة واحدة

ولا شك أن الوجود العربى فى الأندلس ساهم فى صنع لحظات حضارية باهرة امتدت حوال ثمانية قرون ، وفاضت بنورها على العالم كله من بعد.ولكننا لا يجب أن نغفل -فى كل حال- أنه فى الوقت الذى يقيم فيه العرب «بكائية» تذكر ٥٠٠ سنة على خروج العرب من الأندلس ، فإن الأسبانيين أنفسهم يحتفلون فى نفس اللحظة بمرور ٥٠٠ سنة على تحرير بلادهم من المحتلين الأجانب الغزاة:العرب والمسلمين...

أبو عبد الله :

آخر ملوك الأندلس

محمد عبد الله عنان



مأساة شهيرة فى التاريخ

الإسلامى، هى مصرع غرناطة
آخر معقل للإسلام بالأندلس،

وشخصية محزنة هى شخصية آخر ملك

أندلسى مسلم، طويت على يده تلك الصفحة
المجيدة الباهرة التى افتتحها موسى وطارق فى
تاريخ الإسلام بأسبانيا قبل ذلك بثمانية قرون.

لبيت الإسلام فى أسبانيا خلال هذه القرون
الثمانية يغالب النصرانية وتغالبه، والإسلام مذ
انهار صرح الدولة الأموية دائم الخلاف والتفرق،
سائر أبداً فى طريق الضعف والانحلال؛

والنصرانية تجتمع دائماً على غزوه وتنتزع منه
تباعاً قواعده وثغوره، حتى إذا جاء القرن

الثامن لم يبق من دولة الإسلام الشامخة

بالأندلس سوى مملكة غرناطة الصغيرة، تواجه
وحدها داخل الجزيرة عدوها القوى. وسطعت

هذه الأندلس الصغيرة مدى حين، ولكنها لم

نتج من خطر التفرق؛ وأسبانيا النصرانية أثناء

ذلك متربصة بها تكاد تلتهمها من وقت إلى

آخر، لولا أن كانت صولة الإسلام فى الضفة

الأخرى من البحر - فى المغرب الأقصى -

تروعها وتردها. وكانت مملكة غرناطة كلما

تبيت شبح الخطر الداهم تستغيث بجارتها

المسلمة القوية فيما وراء البحر، دولة بنى

مربن. ولكن بنى مربن لم يستجيبوا دائماً إلى

دعوة الإسلام المحتضر بالأندلس، وكانت لهم

أحياناً مطامع ومشروعات فى الأندلس ذاتها.

وكانت أسبانيا النصرانية كلما استيقنت تصرم

العلائق بين الشقيقتين انقضت على الأندلس

فاقتطعت منها ثغراً أو قاعدة جديدة. وكان

رجال الأندلس يستشفون من وراء ذلك خطر

الفناء المحقق، بل لقد استشعر به ابن الخطيب

وزير الأندلس وكاتبها الكبير قبل تحقيقه بأكثر

من قرن، وصرح به فى إحدى رسائله إلى ملك

فاس إذ يدعو إلى غوث الأندلس ومجدها

ويقول : «ولاشك عند عاقل أنكم إن

انحللت هروء تأميلكم أو اهرضتم عن

ذلك الوطن استولت عليه يد

عدوه» (١) وهكذا نرى الأندلس منذ أوائل

القرن التاسع الهجرى تسمى بسرعة فى طريق

الانحلال والفناء، حتى إذا كانت أواخر هذا

القرن لم يبق للإسلام في أسبانيا سوى مملكة
غرناطة الصغيرة وفيها مدن وثغور قلائل
تتربص بها النصرانية وتمعد العدة لاحتلالها.

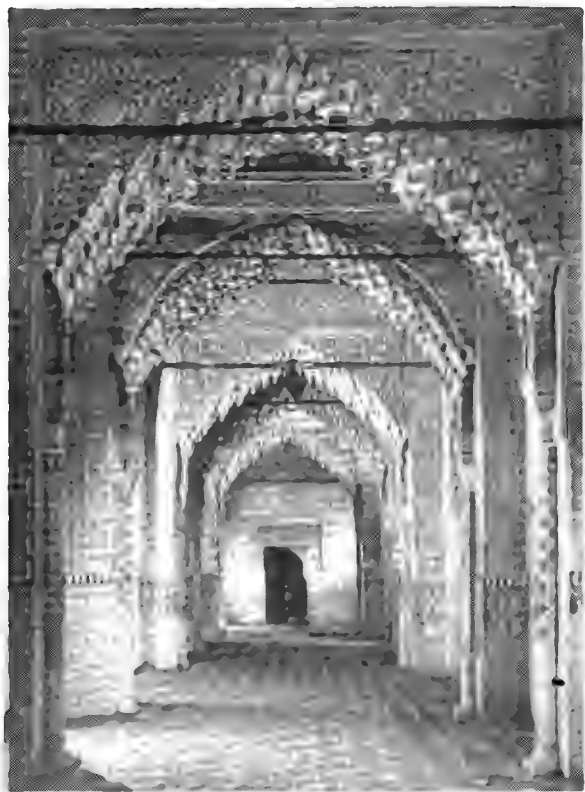
وكان على عرش غرناطة يومئذ السلطان
أبو الحسن علي بن سعد النصرى
الأحمرى. ولى الملك سنة ٨٧١ هـ
(١٤٦٦م)، ولكنه لم يستخلص الملك لنفسه
إلا بعد نضال عنيف بينه وبين منافسيه وعلى
رأسهم أخوه أبو عهد الله المعروف
«بالزغل». وكانت الحرب الأهلية تضطرم في
مملكة غرناطة كلما لاح فرصة للتنازع على
العرش. فلما استقر أبو الحسن في عرشه، أبدى
همة فائقة في تحصين المملكة وتنظيم شئونها،
وبث فيها روحاً جديدة من البأس والطمأنينة،
واستطاع أن يسترد عدة من الحصون والقواعد
التي افتتحتها النصارى، ولاح للنصرانية أن
الأندلس المحترقة تكاد تبدأ حياة جديدة. بيد
أن هذا البحث الخلب لم يطل أمده. ذلك أن
عوامل الخلاف الخالدة عادت تعمل عملها، وبدر
أبو الحسن حوله بذور السخط والغضب بما
ارتكبه في حق الأكابر والقادة من العنف
والشدة، وبما أغرق فيه من صنوف اللهو والعبث
وكان أبو الحسن قد اقترن بالأميرة عائشة
ابنة عمه السلطان أبي عهد الله
الأحمرى، ورزق منها ولدين هما محمد
ويوسف. ولكنه عاد فاقترب بنصرانية رائعة
الحسن تعرف في الرواية العربية «بشريا
الرومية». وتقول الرواية الأسبانية إن «ثريا»
هذه كانت ابنة عظيم من عظماء أسبانيا هو
القائد (سانكو كمنيس دي سوليس) وأنها
أخذت أسيرة في بعض المعارك وهي صبية
فتية، وألحقت وصيفة بقصر الحمراء، فقام أبو

الحسن بجعلها حياً، ولم يلبث أن تزوجها
واصطفاهما على زوجته الأميرة عائشة المعروفة
«بالخرة» تمييزاً لها من الجارية الرومية أو إشادة
بعقبتها وطهرها (٢) ولم يكن اقتران السلطان
بنصرانية بدعة، ولكنه تقليد قديم في قصور
الأندلس، وقد ولد كثير من خلفاء الأندلس
وأمرائها العظام من أمهات من النصارى مثل
عبد الرحمن الناصر وحفيده هشام
المؤيد وكان لهذا التقليد أثره السيء في
انحلال عصبية الدولة الإسلامية، بيد أنه كان
أشد خطراً وقت الانحلال العام. وكان وجود
أميرة أجنبية في قصر غرناطة تستأثر
بالسلطان والنفوذ في هذا الظرف العصيب،
عاملاً جديداً في إذكاء عوامل الخصومة
والتنافس ذلك لأن «ثريا» أعقبت من السلطان
أبى الحسن ولدين، وأرادت أن يكون العرش
لأحدهما، وبذلت كل ما استطاعت من الإغراء
والدس لإبعاد خصيمتها الأميرة عائشة عن كل
نفوذ وحظوة، وحرمان ولديها محمد ويوسف
من كل حق في الملك، وكان أكبرهما محمد
ولقبه أبو عهد الله ولى العهد المرشح للعرش،
فتزل أبو الحسن عند سمى حظيته وأقصى
عائشة ولديها عن عطفه ورعايته. ولا زالت
ثريا في سعيها ودسها حتى اعتقلهم أبو
الحسن في أحد أبراج الحمراء وضيق عليهم
وأخذ يعاملهم بمنتهى الشدة والقسوة، فثار
هذا التصرف غضب كثير من الكبراء الذين
يؤثرون الأميرة الشرعية ولديها بعطفهم
وتأييدهم، وأنقسم القصر وأنقسم الزعماء
والقادة إلى فريقين خصيمين، واضطربت
الأحوال والشهوات والأحقاد، واشتد السخط
على أبى الحسن وحظيته التي أضحت سيدة
غرناطة الحقيقية، واستأثرت بكل سلطة ونفوذ.

وكانت الأميرة عائشة امرأة وإفراة العزم والشجاعة فلم تستسلم إلى قهرها الجائر، بل عمدت إلى الاتصال بعصبتها وأنصارها، وأخذت تدبر معهم وسائل الفرار والمقاومة. وفي ذات ليلة استطاعت أن تفر من الحراء مع ولديها محمد ويوسف بمعاونة بعض الأصدقاء المخلصين. وتقدم الرواية إلينا عن هذا الفرار صوراً شائقة، فتقول إن الأميرة استعانت بأغطية الفراش على الهبوط من نوافذ البرج الشاهق في جوف الليل، وأبدت في ذلك من الجرأة والشجاعة ما يخلق بأبطال الرجال. وكان ذلك في ليلة من ليالي جمادى الثانية سنة ٨٨٧ هـ (١٤٨٢ م). واختفى الفارون حيناً حتى قويت دعوتهم وظهرهم فريق كبير من أهل غرناطة وظهر الأمير الفتى محمد أبو عبد الله في وادي «آش» حيث مجمع عصبته وأنصاره ونشبت الثورة وانقضت العاصفة على أبي الحسن، وكانت عصبته أقلية ففر إلى مالقة وكان بها وقتئذ أخوه الأمير أبو عبد الله محمد ابن سعد (المعروف بالزغل) يدافع عنها جيشاً جراراً من النصارى سيزه ملك قشتالة (فرديناند الخامس) لافتتاحها وجلس أبو عبد الله محمد بن السلطان أبي الحسن مكان أبيه على عرش غرناطة (أواخر سنة ٨٨٧ هـ) وأطاعته غرناطة ووادي آش وأعمالهما بقيت مالقة وغرب الأندلس على طاعة أبيه. وكان أبو عبد الله يومئذ فتى في نحو الخامسة والعشرين.

وكان ملك قشتالة يرقب سير الحوادث في مملكة غرناطة يمتنى الاهتمام. فلما اضطربت بنار الحرب الأهلية ولاجت له فرصة الغزو والفتح، سير جيشه إلى مالقة لافتتاحها ولكن

المسلمين تأهبوا لرد النصارى بعزم وقوة وهزمهم في عدة مواقع فيما بين مالقة وبلش (فيليز Velez) وهزم النصارى في ظاهر مالقة هزيمة ساحقة وقتل وأسر منهم عدة آلاف بينهم عدة من الزعماء والأكابر (صفر ٨٨٨ هـ - مارس ١٤٨٣ م) وكان منظم هذا الدفاع الباهر الأمير أبو عبد الله «الزغل» فانتعشت آمال المسلمين نوعاً وسرت الحماسة إلى غرناطة واعتزم ملكها الفتى أن يحذو حذو عمه الباسل في الجهاد والغزو وأن ينتهز فرصة اضطراب النصارى عقب الهزيمة، فخرج في قواته في ربيع الأول من هذا العام (أبريل ١٤٨٣) متجهاً نحو حصن قرطبة شمال شرقي غرناطة؛ واجتاح في طريقه عدداً من الحصون والضياع، ومزق النصارى في عدة معارك محلية؛ ثم ارتد مثقلاً بالقيانم يريد العودة فأدركه النصارى في ظاهر قلعة اللشانة (لوتشينا Lucena) وكان يزمع حصارها. ونشبت بين الجيشين معركة هائلة ارتد فيها المسلمون إلى ضفاف شنيل والنصارى في أثرهم، فهزم المسلمون هزيمة شديدة وغزق كثير منهم في شنيل. وقتل وأسر كثير من قادتهم وفرسانهم، وكان بين الأسرى السلطان أبو عبد الله محمد نفسه، عرفه الجنود النصارى من الأسرى أو عرفهم بنفسه خشية الاعتداء عليه وأخذوه إلى قائدهم الكونت كابر. فاستقبله بحفاوة وأدب وأنزله بأحد الحصون القريبة تحت رقابة حرس قوى، وأخطر في الحال ملكي قشتالة بالتأني السعيد؛ وعاد المسلمون إلى غرناطة دون ملكهم، فارتفعت غرناطة للنكية واضطرب الشعب واجتمع الكبراء والقادة وقرروا استدعاء أبي الحسن السلطان المخلوع ليجلس على العرش، ولكن أبا الحسن كان قد هدمه الإعياء والمرض وفقد



بصره ولم يستطع أن يضطلع طويلاً بأعباء الحكم، فنزل عن العرش لأخيه محمد أبى عبد الله «الزغل» حاكم مالقة وارتد إلى المنكب فأقام بها حيناً حتى توفي، وجلس «الزغل» على العرش يدير شئون المملكة وينظم الدفاع عن أطرافها.

أما السلطان أبو عبد الله بن أبى الحسن فلبث يرسف فى أسره عند النصارى وأدرك ملك قشتالة فى الحال ما للأمير الأسير من الأهمية، وأخذ يدبر أفضل الوسائل للاستعانة به فى تحقيق مآربه فى مملكة غرناطة. وبذل أبو الحسن حين عوده إلى العرش مجهوداً لافتداء ولده لا حباً فيه وشفقة عليه، ولكن لكي يحصل فى يده ويأمن بذلك شره ومناقبته، وعرض على فرديناند نظير تسليمه أن يدفع فدية كبيرة وأن يطلق عدداً من أكابر النصارى المسجونين عنده فأبى فرديناند وأثر أن يحتفظ بالأسير إلى حين، وبذلت الأميرة عائشة من جهة أخرى مجهوداً آخر لإنقاذ ولدها بمؤازرة الحزب الذى يناصره، واقترحت على ملك قشتالة معاهدة خلاصتها : أن يتولى أبو عبد الله الملك فى طاعة ملك قشتالة، وأن يدفع له جزية سنوية وأن يطلق كل عام عدداً معيناً من النصارى، وأن يدفع مقابل إطلاقه فدية كبيرة وأن يفرج فى الحال عن أربعمائة من أسرى النصارى يختارهم ملكهم، وأن يقدم المعاونة العسكرية كلما طلبت إليه، وأن يقدم ابنه الوحيد كفالة مع عدد من أبناء الأسر الكبيرة^(٣٦) ومع أن عقد هذه المعاهدة كان خطوة كبيرة فى سبيل القضاء على مملكة غرناطة، فإن فرديناند رأى قبل عقدها أن يستغل أسر ملك غرناطة وأن يستعين به على تنفيذ برنامجه الحربى. وكان

أبو عبد الله^(٤) أميراً ضعيف العزم والإرادة، قليل الحزم والخبرة، كثير المظامع والأهواء، ولم يكن يتمتع بشئ من تلك الحلال الباهرة التى امتاز بها أسلافه وأجداده العظام بنو الأحمر، وكان الملك والحكم غايته يتغيها بأى الأثمان والوسائل. وقد ألفى ملك قشتالة القوى فى ذلك الأمير الضعيف المستهتر بحقوق أمته ودينه، أداة صالحة يوجهها كيفما شاء، فاتخذ وسيلة لبث دعوته بين أنصاره ومؤيديه فى غرناطة وغيرها، ولقنع المسلمين بأن الصلح مع ملك قشتالة خير وأبقى، وسير ملك قشتالة فى الوقت نفسه قواته فى أنحاء مملكة غرناطة لكي تنتزع أثنا الاضطراب العام كل ما يمكن انتزاعه من القواعد والحصون الإسلامية، فاستولت على عدة منها، ونشبت من جهة أخرى فى غرناطة حرب أهلية لم تكن بعيدة عن وحى أبى عبد الله وحزبه، وقامت (البليازين) صاحبة غرناطة بدعوته، وشغل ملك غرناطة (أبو عبد الله الزغل) بإخماد الثورة عن مقاتلة النصارى. وفى نفس هذه الأونة العصبية أطلق فرديناند سراح أبى عبد الله بعد أن ارتضى عقد المعاهدة التى عرضت عليه مع تعديل يسير فى بعض نصوصها، ويعد لقاء تم بين الملكين فى قرطبة أعلن فيه أبو عبد الله خضوعه وطاعته لملك قشتالة، واتفق أن تكون الهدنة لعامين وأن تطبق فى جميع الأنحاء التى تدين بالطاعة لأبى عبد الله. وظهر أبو عبد الله يثب دعوته فى الأنحاء الشرقية والحرب الأهلية قائمة فى غرناطة (٨٩١هـ - ١٤٨٦م) وبدأت المفاوضات بينه وبين عمه (ملك غرناطة) فى الصلح. ولكن حدث أثناء ذلك أن هاجم النصارى مدينة لوشة جنوب غربى غرناطة واستولوا عليها (جمادى الأولى



تبعاً أبو عبد الله عرش
غرنطة للمرة الثانية بعد أن
قضى في أسر ملك قشتالة
زهاء ثلاثة أعوام. وكانت الخطوب والفقر التي
توالى على مملكة غرنطة قد مزقتها حسبما
بيّننا، فلم يبق منها بيد الإسلام سوى بضعة مدن
وقواعد متناثرة مختلفة الرأي والكلمة ينضوي
بعضها تحت لواء أبي عبد الله والبعض الآخر
تحت لواء عمه محمد بن علي (الزغل). وكان
واضحاً أن مصير غرنطة بهز في يد القدر
بعد أن تغلّت جيوش النصرانية إلى قلبها،
واستولت على كثير من قواعدها وحصونها
الداخلية. ولم يكن الملك الصغير (أبو عبد
الله) طبق المعاهدة التي عقدها مع فرديناند
سوى تابع لمملكة قشتالة. يدين لها بالخضوع
والطاعة، وكان ملك قشتالة يحرص من جهة
أخرى على المضى في تحقيق خطته لسحق
البقية الباقية من دولة الإسلام في الأندلس قبل
أن يعود إليها اتحاد الكلمة، فيبعث إليها روحاً
جديداً من العزم والمقاومة، قديماً بفوز التواعد
الشرقية والجنوبية التي يسيطر عليها مولاي
الزغل لأنه كان في صلح مع غرنطة يمتد إلى
عامين، وقد أراد أن يسبق على عهده مسحة
خادرة من الوفاء، ولأنه أراد أولاً أن يعزل
غرنطة. وأن يطوقها من كل صوب. وزحف
فرديناند باذى بدء على مالقة أمتع ثغور
الأندلس وعقد صلحتها بالمغرب، وطوقها بقوات
كثيفة من البر والبحر وسقطت مالقة رغم
دفاعها المجيد في شعبان سنة ٨٩٢هـ
(أغسطس ١٤٨٧م). ثم استولى فرديناند
على المنكب والمرية (أواخر سنة ٨٩٤هـ -
١٤٨٩م) ثم على بسطة (المحرم ٨٩٥هـ -
ديسمبر ١٤٨٩م) ثم قصد إلى وادي آش آخر

سنة ٨٩١هـ) وكان موقف أبي عبد الله أثناء
هذه الحوادث مريباً؛ وكان يمزج الدعوة لنفسه
بالدعوة للملك قشتالة، ويشيد بزياد الصلح
المعقود معه، ولم يكن خافياً أنه يستغل
مظاهرة النصراني (٥) وفي شوال سنة ٨٩١ ظهر
أبو عبد الله في (البيازين) فجأة واجتمع حوله
أنصاره، وأعلن الثورة على عمه؛ ونشبت
بينهما الحرب في ظاهر غرنطة، وأمد فرديناند
حليفه أبا عبد الله بالجنود والذخائر والمؤن.
واستمر القتال بينهما مدي أشهر. وفي ربيع
الثاني سنة ٨٩٢ (١٤٨٧م) سير فرديناند
قواته إلى بلش مالقة (فيليز مالاغا) والواقعة
على مقربة من ثغر مالقة ليقتحمها تمهيداً
للاستيلاء على مالقة، وأدرك أبو عبد الله
الزغل أهمية بلش الحربية فهرع إلى الدفاع عنها
مع بعض قواته، وترك البعض الآخر لقتال أبي
عبد الله وأهل البيازين ولكن إقدام الزغل
وعزمه وشجاعته لم تفن شيئاً، وسقطت بلش
في يد النصراني (جمادى الأولى ٨٩٢ - أبريل
١٤٨٧م) وعاد الزغل بجنده ميمماً صوب
غرنطة، ولكنه علم أثناء مسيره أن غرنطة
قامت أثناء غيابه بدعوة أبي عبد الله، وأنه
دخلها وتبوأ العرش مكانه (جمادى الأولى)،
فارتد بصحبه إلى وادي آش وامتنع بها،
وانقسمت بذلك مملكة غرنطة إلى شطرين
يترصد كل منهما بالآخر: غرنطة وأعمالها
ويحكمها أبو عبد الله محمد، ووادي آش
وأعمالها ويحكمها عمه أبو عبد الله الزغل،
ويحقق بذلك ما كان يبتغيه ملك قشتالة من
تمزيق شمل البقية الباقية من دولة الإسلام
بالأندلس تمهيداً للقضاء عليها.

معقل لمولاي الزغل، ورأى الزغل رغم شجاعته
 ويسائته أنه يقابل المستحيل وأن جيوش
 النصرانية تحيط به من كل صوب، فانتهى إلى
 الإذعان والتسليم، ودخل فرديناند وادى آش
 فى صفر سنة ٨٩٥هـ (يناير ١٤٩٠م) واتفق
 بادئ يده أن يستمر (الزغل) فى حكم قواعده
 باسم ملك قشتالة وتحت حمايته، وأن يلقب بملك
 اندرش، وأن يمنح دخلاً سنوياً كبيراً، ولكنه لم
 يلبث أن رأى أنه يستحيل عليه الاستمرار فى
 ذلك الوضع الشاذ، فباح حقوقه لفرديناند مقابل
 مبلغ كبير، وجاز البحر إلى المغرب واستقر فى
 تلمسان يقضى بها بقية حياته فى غمر من
 الحشرات والعدم، وجاز معه كثيرون من الكبراء
 الذين أيقنوا أن نهاية الإسلام بالأندلس قد
 غدت قضاة محتوماً.

ثم جاء دور غرناطة آخر معقل للإسلام
 بالأندلس، وكانت جميع قواعد الأندلس
 الأخرى: مالقة والمرية ووادى آش والحامة
 وسطة قد غدت نهائياً من أملاك ملكة قشتالة
 وعين لها حكام من النصارى، وتذعن أهلها أو
 غدوا مدجنين يذنبون بطاعة ملك النصارى^(٦)
 وذاعت بها الدعوة النصرانية فارتد كثير من
 المسلمين عن دينهم حرصاً على أوطانهم
 ومصالحهم، وخشية الريب والمطاردة؛ وجات
 ألوف أخرى ممن خشوا على أنفسهم ودينهم إلى
 المغرب وتفرقوا فى ثغوره، وهرعت ألوف أخرى
 إلى غرناطة تلوذ بها حتى غدت المدينة تفرج
 بسكانها الجدد. وكان سلطان غرناطة أبو عبد
 الله يرقب هذه الأحداث جزءاً ويشعر أنها تسير
 إلى نتيجة محتومة هى سقوط غرناطة فى يد
 العدو الظافر، وكان قد تخلص - بانسحاب عمه
 الزغل من الميدان - من منافسه القوي، ولكنه
 فقد فى نفس الوقت أقوى عضد يمكن الاعتماد

عليه فى الدفاع والمقاومة، وسرعان ماهدت
 طوابع الخطر الداهم، وبعث فرديناند إلى أبى
 عبد الله يطلب إليه تسليم الحمراء^(٧) والبقاء
 فى غرناطة فى طاعته وتحت حمايته مثلما وقع
 لعنه الزغل؛ فثار أبو عبد الله لذلك الغدر،
 وأدرك - وربما لأول مرة - فداحة خطأه فى
 مخالفة ذلك الملك الغادر؛ وجمع الكبراء
 والقادة، فأجمعوا على الرفض والدفاع حتى
 الموت عن وطنهم ودينهم؛ ودوت غرناطة
 بصيحة الحرب؛ وحمل أبو عبد الله بعزم شعبه
 على القتال والجهاد، وخرج فى قواته يحاول
 استرداد القواعد والحصون المسلمة المجاورة؛
 وثار أهل البشرات وما حولها على النصارى؛
 ووقعت بين المسلمين والنصارى عدة مواقع ثبت
 فيها المسلمون، واستردوا كثيراً من الحصون
 والقرى فى تلك المنطقة (أواخر ٨٩٥هـ)، وعاد
 أبو عبد الله إلى غرناطة ظافراً، وانتعشت
 قلوب الغرناطيين نوعاً بذلك النصر الخلب،
 وأخلوا يتأهبون للدفاع بعزم. وغضب فرديناند
 لتلك المفاجأة التى لم يكن يتوقعها واعتزم أن
 يقوم بضربته الحاسمة فى الحال؛ فخرج فى ربيع
 العام التالى (٨٩٦هـ) فى جيش ضخم مزود
 بالمدافع والذخائر الوفيرة؛ وسار تواً إلى غرناطة
 ونزل بمرجها الجنوبي وأنشأ لجيشه فى تلك
 البقعة مدينة صغيرة مسورة سميت سانتا فى
 Santa Fe (شتفتى) أو الإيمان المقدس رمزاً
 للحرب الدينية؛ وهى تقوم حتى اليوم، وبدأ
 حصار غرناطة فى جمادى الآخرة سنة ٨٩٦هـ
 (مارس ١٤٩١م).

ولسنا نقف طويلاً عند حوادث هذا الصراع
 الأخير بين الإسلام والنصرانية فى الأندلس فهى
 تملأ فصولاً طويلة مؤثرة فى الروايات العربية
 والإفرنجية^(٨)؛ ويكفى أن نقول أن غرناطة

سنة ١٤٩٢) واحتلوا حمراءها وباقى قصورها
وحصونها وخفق علم النصرانية ظافراً فوق صرح
الإسلام المنهار.



أما الملك التعس أبو عبد الله
فقد قضت معاهدة التسليم أن
يفادر غرناطة مع أسرته إلى

البشرات وأن يحكم هذه المنطقة باسم ملك
قشتالة وفي طاعته وأن يكون مقره في قرية
اندرش ولما ذاعت أنباء التسليم اضطرم الشعب
غضباً وسخطاً على أبي عبد الله واعتبره
مصدر كل مصائبه ومحنه؛ فبادر أبو عبد الله
بالأهية للسفر مع أسرته وخاصته وحشمه،
وبعث بأمواله ونفيس متاعه إلى مقره الجديد
في اندرش. وفي نفس اليوم الذي دخل
النصارى فيه غرناطة غادر أبو عبد الله قصره
وموطن عزه ومجد آياته إلى الأبد؛ وخرج للقاء
عدوه الظافر في سرية من الفرسان والخاصة،
فاستقبله فرديناند في محلته على ضفة شنييل.
وتصف الرواية هذا المنظر المؤثر فتقول: إن أبا
عبد الله حين رأى فرديناند، هم بترك جواده،
ولكن فرديناند يادر بمنعه وعانقه بمطف
ورعاية؛ ثم قدم إليه أبو عبد الله مفاتيح
الحمراء قائلاً: «إن هذه المفاتيح هي الأثر
الأخير لدولة العرب في أسبانيا. وقد أصبحت
أيها الملك سيد ترائنا وديارنا وأشخاصنا. هكذا
قضى الله، فكُن في ظفرك رحيماً عادلاً» وسار
أبو عبد الله بعد ذلك في صحبة فرديناند إلى
حيث كانت الملكة إيزابيلا، فقدم إليها تحياته
وخضوعه، ثم انحدر إلى طريق البشرات ليلحق
بأسرته وخاصته.

وهنا تقول الرواية أن أبا عبد الله أشرف

دافعت عن نفسها دفاعاً مجيداً، ولم تدخر
لاجتناب قدرها جهداً بشرياً؛ وأن فروسياتها
الشهيرة بذلت بقيادة زعيمها موسى ابن أبي
الغسان أشجع فرسان عصره، ضروباً رائعة من
البسالة، خرج المسلمون من مدينتهم المحصورة
غير مرة وأنقذوا في النصارى، ولكن الضيق
كان يشتد بالمدينة المحصورة يوماً فيوماً، وتقل
مؤنها شيئاً فشيئاً، ويتساقط جندها تبعاً.

وكانت مدى الريح والصيف بعض المؤن من جهة
البشرات من طريق جبل شيلر (Sierra Ne-
vada)، فلما دخل الشتاء غطت هذه السهول
والشعاب بالثلج الكثيف؛ وازدادت غرناطة
ضيقاً، واشتد بأهلها الجوع والمريض، وهم أبو
عبد الله بمفاوضة فرديناند في التسليم غير مرة
لولا أن كان يتمتع موسى بن أبي الغسان وتحمله
الحساسية العامة اشتد الخطب تقدم حاكم المدينة
أبو القاسم عبد الملك، وقرر أن المؤن تكاد
تنفد، وأن الجوع أخذ يعصف بالشعب، وأن
الدفاع عبث لا يجدي؛ واتفقت كلمة الزعماء
والقادة على التسليم؛ وأرسل أبو القاسم
لمفاوضة فرديناند؛ فاستقبله بترحاب وحفاوة
وتم الاتفاق على أن تسلم غرناطة بشروط
كثيرة أهمها أن يؤمن المسلمون على أنفسهم
ودينهم وأموالهم، وأن لا تمس مساجدهم
وشعائرهم وتقاليدهم؛ وأن يحوز منهم إلى
المغرب من شاء (٩) وهكذا أذعن غرناطة
وسلمت، وانتهت دولة الإسلام بالأندلس (صفر
٨٩٧ هـ - ديسمبر ١٤٩١م) وطويت إلى الأبد
تلك الصفحة المجيدة الرائعة من تاريخ الإسلام،
وقضى على تلك الحاضرة الأندلسية الشامخة
وأدباها وعلومها وفنونها وكل ذلك التراث الباهر
بالفناء والمحور، ودخل النصارى غرناطة في
الثاني من ربيع الأول سنة ٨٩٧ هـ (٢ يناير

أثناء مسيره في شعب تل البذول (بادول) على منظر غرناطة فوقف يسرح بصره لأخر مرة في هاتيك الريح العريزة التي ترعرج فيها، وشهدت مواطن عزه وسلطانها؛ فانهزم في الحال دمه وأجهش بالبكاء، فصاحت به أمه عائشة: «أجل فلتبك كالنساء ما لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال». وتعرف الرواية الأسبانية تلك الأكمة التي كانت مسرحاً لذلك المنظر المحزن باسم شعري مؤثر هو: «زفرة العربي الأخيرة» El ultimo suspiro del moro. وماتزال قائمة حتى اليوم يعينها سكان تلك المنطقة للسائح المتجول. ثم تقول الرواية أيضاً إن باب غرناطة الذي خرج منه أبو عبد الله لأخر مرة قد سد عقب خروجه برجاء منه إلى ملك قشتالة وبني مكانه حتى لا يجوز من بعده إنسان» (١٠).



لم يظل مكث أبى عبد الله بقره الجديد في اندرش، ولم تقض أشهر قتال حتى أدرك كما أدرك عمه من قبل أنه يستحيل عليه البقاء في هذا الوضع الشاذ كعامل لملك قشتالة، وكان فرديناند من جانبه ينظر إلى وجوده بعين الريب ويخشى أن يكون مشار الفتنة؛ فعول أبو عبد الله أن يحذو حذو عمه في الجواز إلى إفريقية، ونزل فرديناند عن حقوقه نظير مبلغ كبير، ثم جاز بأسرته وماله ومتاعه من ثغر المرية إلى المغرب الأقصى في سفن أعدت له (١٤٩٣م) ونزل أولاً بمليلا، ثم قصد إلى فاس واستقر بها، وتقدم إلى ملكها السلطان محمد شيخ بني وطاس الذين خلفوا بني مرين في الملك، مستجيراً به، مستظلاً بلوائه ورعايته،

معتزلاً عما أصاب الإسلام في الأندلس على يده، متبرئاً بما نسب إليه، وذلك في كتاب طويل مؤثر كتبه عن لسان كاتبه ووزيره محمد بن عبد الله العربي العقيلي، وسماه «بالروض العاطر الأنفاس في التوصل إلى المولى الإمام سلطان فاس». وقد افتتحها بعد الديباجة بقصيدة رائعة هذا مطلعها:

مولى الملوك ملوك العرب والعجم
رعياً لما مثله يعرى من الذمم
بك استجرنا ونعم الجار أنت لمن
جار الزمان عليه جور منتقم
حتى غدا ملكه بالرغم مستتباً
وأفزع الخطب ما يأتي على الرغم
حكم من الله حتم لا مرد له
وهل مرد لحكم منه منحتم
كنا ملوكاً لنا في أرضنا دول
فما بها تحت أفنان من النعم
فايقظتنا سهام للردي ضبت
يرمى بأفجع حنف من بهن رمى
فلا تتم تحت ظل الملك نومتنا
وأى ملك يظل الملك لم يتم

وهي طويلة جداً، يمتدح فيها ملوك فاس ويشيد بعلاقتهم القديمة مع بني الأحمر؛ ويشير أبو عبد الله بعد ذلك إلى حوادث الأندلس، ويعتذر عن نكته؛ ويعترف بخطأه. ومن قوله في ذلك «اللهم لا برى» فأعتذر، ولا قوى فأنصرف، ولكنى مستقيل، مستنيل، مستغيث، مستغفر؛ وما أبرئ نفسي إن النفس لأماراة بالسوء» بيد أنه يدفع عن نفسه تهم الزيف والتغريظ والحيانة بشدة، ويقول: «ولقد عرض علينا صاحب قشتالة مواضع معتبرة خير فيها، وأعطى من أمانه المؤكد فيه خطه بأيامه، ما يقطع النفوس ويكفيها؛ فلم نر

وتحن من سلالة الأحمر مجاورة الصفر، ولا يسوغ لنا الإيمان الإقامة بين ظهراني الكفر، ماوجدنا على ذلك مندوحة ولو شاسعة» ثم يرى ملكه بعبارات مؤثرة منها : «ثم عزا حسنا وصبراً جميلاً، عن أرض ورثها من شاء من عباداه معقياً لهم ومديلاً، وسادلاً عليهم من ستور الأملاء الطويلة سدولاً، سنة الله التي قد خلت من قبل، ولن تجد لسنة الله تبديلاً. فليطر الطائر الوسواس المرفوف مطيراً كان ذلك في الكتاب مسطوراً. لم يستطع غير مورده صدوراً. وكان أمر الله قدراً مقدوراً» (١١).

واستقر أبو عبد الله في فاس في ظل بني وطاس، وشيد بها قصوراً على طراز الأندلس رآها وتجول فيها المقرئ مؤرخ الأندلس بعد ذلك بنحو قرن (١٠٣٧ هـ - ١٦٢٨ م)، وقضى أعواماً طوالاً في غمر الحسرات والذكريات المنجعة، وتوفي سنة ٩٤٠ هـ (١٥٣٤ م). (١٢)

ودفن بفاس، وترك ولدين هما يوسف وأحمد، واستمر عقبه متصلاً معروفاً بفاس مدى أحقاب، ولكنهم انحدروا قبل بعيد إلى هاوية البؤس والفاقة، ويذكر لنا المقرئ أنه رآهم سنة ١٠٣٧ هـ فقراء معدمين يعيشون من أموال الصدقات (١٣) وفي بعض الروايات الأسبانية أن أبا عبد الله توفي قتيلاً في موقعة نشبت بين السلطان أحمد الوطاسي وبني سعد الخوارج عليه في وادي أبي عقبة وقاتل فيها أبو عبد الله جانب أصدقائه بني وطاس وذلك سنة ٩٤٣ هـ (١٥٢٦ م) بيد أنها رواية ظاهرة الضعف لأن أبا عبد الله يكون في هذا التاريخ قد جاوز السبعين، ومن الصعب أن نصدق أنه يخوض مثل هذه المعارك الطاحنة بعد أن هلمه الإعياء والهزم، هذا إلى أن الرواية الإسلامية في هذا الموطن أدعى إلى الترجيح والثقة.

ويعرف أبو عبد الله آخر ملوك الأندلس بالملك الصغير (وبالأسبانية El Rey Chi-co) تمييزاً له من عمه أبي عبد الله الزغل، ويلقب بالزغبى، أو عاثر الحظ تنريها بما أصابه وأصاب الإسلام على يده من الخطوب والمحن.

هذه قصة مصرع الأندلس، وقصة آخر ملوكها.
وصار ماكان من ملك ومن ملك كما حكى عن خيال الطيف وسنان

١ - المقرئ في أزهار الرياض - (تونس) ص ٥٦

٢ - راجع : rving : Conquest of Granada حيث يورد أقوال الرواية الأسبانية عن شخصية ثريا (الفصل التاسع). ولكن الرواية العربية لا تذكر إلا أن «ثريا» كانت جارية رومية - راجع المقرئ في نفح الطيب «ج ١ ص ٦٠٨» وأخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر «طبعة ميلر» ص ٦.
ويتفق برسكوت مع الرواية العربية Hist - of Ferdinand and Isabella P.219
٣ - برسكوت - ص ٣٣٤ - وايرفنج (الفصل التاسع عشر)

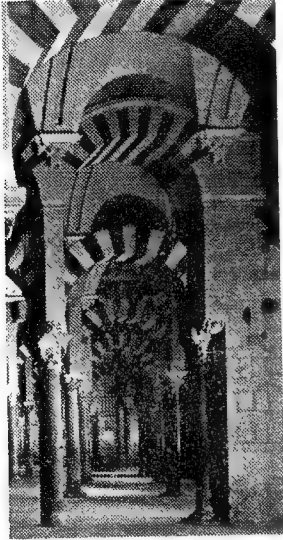
٤ - نرى أن تشير هنا إلى أن أبا عبد الله يعرف في الرواية القشتالية والإفرنجية عامة باسم «بويديل Boabdil» وهو تحريف لأبي عبد الله.

٥ - راجع أخبار العصر ص ٢٢٢ و ٢٢٣ - والمترى ج ٢ ص ٦١٢.

٦ - المندجنون أو أهل الدجن (الفاعل تدجن ومصدره الدجنة) كلمة أطلقت على المسلمين

خاطنة.

- ١٣ - نفح الطيب ج ٢ ص ٦١٧.
١٤ - راجع إيرفنج - فى الملحق الخاص
بتهاية أبى عبد الله - راجع الاستقصاء فى
تاريخ المغرب الأقصى للسلاوى ج ٢ ص ١٦٨.



نشر هذا الموضوع، والموضوعات الثالين، فى مجلة
«الرسالة» فى الثلاثينيات، وقد دلتنا عليهم الاستاذ
الناقد رجاء النقاش. ونعيد نشرها فى ملفنا لاتصالهم
القوى به، ولأهميتهم، وكثرة من التوثيق الضرورى،
على الرغم مما يحمله بعضها من نزعة -لاتقرها- تصور
الضراع الذى دار بالأندلس على أنه صراع بين الاسلام
والمسيحية

الأندلسيين الذين دخلوا فى طاعة ملك
النصارى واعترفوا بها. ومقابلها الأسبانى هو
كلمة Mudejares وقد شاع استعمالها منذ
القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)
أعنى مذ كثر استيلاء النصارى على قواعد
الأندلس.

٧ - هو قصر الحمراء الكبير وما حوله من
الحصون والأبراج.

٨ - راجع تفاصيل هذه الرواية فى أخبار
العصر بانقضاء دولة بنى نصر ص ٤٣ - ٤٨،
والمقرى فى نفح الطيب ج ٢ ص ٦١٥، راجع
كتابه مواقف حاسمة فى تاريخ الإسلام
(الفصل السادس عشر).

٩ - راجع تفاصيل هذه الشروط فى نفح
الطيب ج ٢ ص ٦١٥ و ٦١٦.

١٠ - برسكوت ص ٢٩٨ و ٢٩٩. وإيرفنج
(الفصل التاسع والتسعون) ويذكر إيرفنج فى
خاتمة كتابه (فتح غرناطة) أنه توجد فى متحف
جنة العريف (جنراليف) بغرناطة صورة لأبى
عبد الله تغلبه بوجهه وسيم ولون جميل وشعر
أصفر، ويرقدى فيها ثوباً أصفر يظلمه حرير
أسود، وقلنسوة من الحرير الأسود يعلوها
التاج. ويوجد فى متحف مد يد الحرير ثوبان
درعان يقال أنهما كانا لأبى عبد الله. ويبدو

من حجمهما أن أباه عبد الله كان كبير القدر قوى
البنية. ويخصص إيرفنج فى كتابته Tales of
The Alhambra فصلين للذكريات والآثار
الخاصة بأبى عبد الله

١١ - أورد المقرى هذا الكتاب بنصه فى
نفح الطيب ج ٢ ص ١٧ - ٦٢٨. وفى أزهار
الرياض ص ٨٢ - ٨٧.

١٢ - وذكر المقرى فى أزهار الرياض أنه
توفى ستة ٩٢٤ هـ (ص ٥٨) وهى رواية

من روائع الشعر الأندلسي

رثاء الأندلس

لشاعر أندلسي مجهول

... قصيدة بليغة من الأدب الأندلسي الرائع تصف أحسن وصف المأساة الأندلسية

لم نعثر على قائلها، وقد طبعها لأول مرة على ما يظهر الأستاذ الدكتور صوالح

محمد بالجزائر سنة ١٩١٤ مع ترجمة فرنسية وبغض تعليقات بالفرنسية وذكر

فيها أن هذه القصيدة من جملة قصائد بعثت إلى السلطان بايزيد العثماني بقصد الاستغاثة،

وأشار إلى أن صحيفة الزهرة التونسية نشرت نتفاً منها منذ سنوات وطلبت من الأدباء أن يعلنوا

عن صاحبها إذا عرفوه، ولكن لم يجب الصحيفة أحد : فبقى صاحبها مجهولاً؛ وقد عرضتها على

المؤرخ المغربي الكبير السيد محمد بن علي الدكالي السلوي فذكر لي أن صاحبها كما يفهم من

القصيدة من مدينة المرية، ولعله أبو جعفر بن خاقنة، وقد تكون مذكورة في كتاب له يسمى مزية

المرية الموجود منه نسخة خطية بمكتبة الاسكوريال.

ولقد أحببت أن أرسل وليكم نصها لكي تنشروه في مجلتمكم الحافلة إذا راقكم لعل بين

المشتغلين بالأدب الأندلسي من له معرفة بقائلها فيعلنه.



وكسّانت عتقاً بالأيّال مطارها

ومعقل عز زاحم النسر صورها

هوت رندة الغنراء ثم حصّرتها

وأنظارها شتعا (كذا) عز نظيرها

وقد كن عتقاً زين القطر نظمها

فقد فتح الآن البلاد نشيرها

وفرّق شمل المؤمنين لهيبها

وقطع من أرحمهاهم زمهريرها

تسلمها حيزب الصليب وقادها

سلا- مراکش عبد الرحمن حجي

أحقاً خبا من جور رندة نورها

وقد كسفت بعد الشموس بنورها

وقد أظلمت أرجاؤها وتزلزلت

منازها ذات العسلا وقصورها

أحقاً خليلي أن رندة أقسّرت

وأزعج عنها أهلها وعشيرها

وقدّنت مبانيها وثلت عروشها-

ودارت على قطب التفسوق دورها

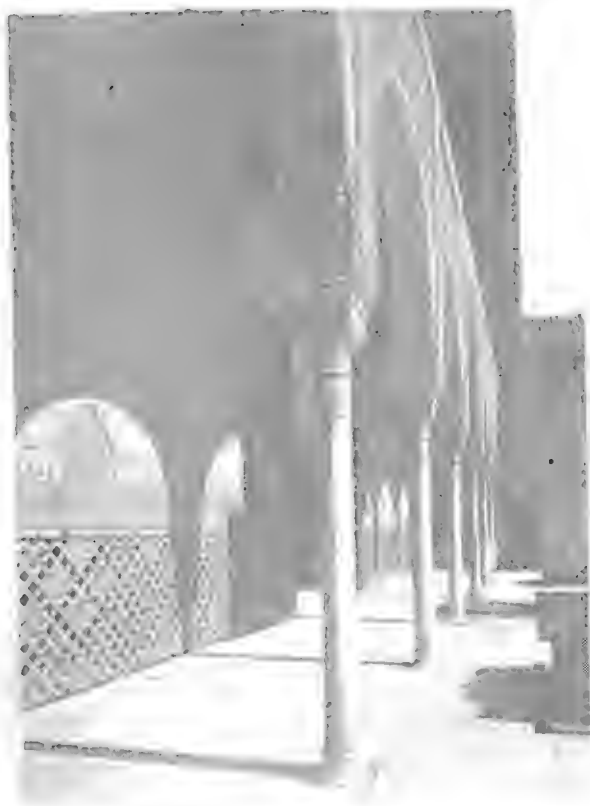


وكانت شروداً لا يقصاد نفورها
وقد ذهبت أديانها ونفوسها
وقد دثرت تحت السبباء دثورها
فباد بها الإسلام حتى تقطعت
مناسبتها واستأصل الحق وزرها
وأصبحت الصليبان قد عبتت بها
فماثلها دون الإله وصورها
لقرع النواقيس واعتلى بمنارها
كرائه أصوات يروج صريرها
فيا ساكني تلك الديار كريمة
سقى عهدكم مزن يصبوب غيرها
حقاً أخلاكمي القضاء أباهكم
ودارت عليكم بالصروف دهورها
فتقتل وأسر لا يفادي وفرقة
لدى عرصات الحشر يأتي سفيرها
لعممر الهدى ما بالخشا لفرأكم
سوى حرق سحيم تلظى سميرها
ولورثة تكل ليس يذهب روعسها
ولا تنقضي أشجانها وزفيرها
ونفس على هذا المصاب حزينة
يلذوب كما ذاب الرصاص صبورها
وقلب صديع ماح فيه بلاؤه
سويداؤه سوداء جم ثبورها
سأبكي وما يجدي على الفاتت البكى
بعبرة حزن ليس يرقا عبورها
شأبيب دمع بالدماء مشوية
يسساجل قطر الغاديات درورها
عويلاً يوافي المشرقين بريحه
وثكلاً بأقمار قسداً أطفى نورها
فواحسرتا كم من مساجد حولت
وكانت إلى البيت الحرام شطورها
وواأسفاً كم من صوامع أوحشت
وقد كان معتاد الأذان يزورها

فمحرابها يشكولنبرها الجوى
وآياتها تشكوالفراق وسورها
وكم من لسان كان فيها مرثل
وحفل بختم الذكر قضى شهرها
وكم من فتى ثبت الجنان مهذب
يود المنايا وهو كسان يديرها
يصول على الأبطال صولة ضيغم
فيسر به شبل الشرى وهصورها
له فى سبيل الله خير نقيبة
تزان لها عين الجنان وحورها
له فى جناب الكفسر أجي نكاية
وشعوا غارات يشاب مفيرها
يراع لها دين الصليب وحزبه
ويخزي بها غنصالها ورؤميرها
وكم أنفاس كانت لديه أسيرة
فأضحى لعممر الله وهو أسيرها
تحكم فيه الشرك وهو موحد
كما قد قضى جبارها ونذيرها
وكم طفلة حسناء فيها مصونة
إذا سمرت يسين العقول سفورها
قيل كغصن البان مالت به الصبا
وقد زانها ديباجها وحيرها
فأضحت بأيدي الكافرين رهينة
وقد هتكت بالرغم منها ستورها
وقد لطمت وأخر قلبى خدودها
وقد أسبلت وادمع عيني شعورها
وان تستغث بالله والدين لاتغث
وان تستجبر ذا رحمة لا يجيرها
وقد حيل ما بين الشفيق وبينها
وأسلمها آباؤها وعشيرها
وكم من عجزو يحرم الماء ظمؤها
على الذل يطرى لبثها ومسيرها
وشيخ على الإسلام شابت شيبوه

يترقى من بعد الوفاة قسيرا
 وكم فيهم من مهجة ذات ضجة
 تود لو انضمت عليهما قبورها
 لها روعة من وقعة البين دائم
 أسساها وعين لا يكف هديرها
 وكم من صغير حيز من حجر أمه
 فساكبأدها حراء لفح هجيرها
 وكم من صغير بدل الدهر دينه
 وهل يتبع الشيطان إلا صغيرها
 وكم من شسقى يسمرت هذه له
 سبيلا إلى العسرى يحيف كفورها
 كروب وأحزان يلين لها الصفا
 عواقبها محدورة شرورها
 فيسا فرحة القلب الذي عاش بعدها
 وبالعصى عين وآها بصيرها
 وبأغربة الإسلام بين خالها
 وباعشرة أنى يقال عشورها
 وبالثبت أسمى لم تلدنى وليتني
 بليت ولم يفلح فؤادى سرورها
 وماخير عيش يعذب الموت دونه
 ويغبط قل الأهل فيه كثيرها
 فياليت شعرى بعد ما صغ منوتها
 أيرجى على رغم العنداة نشورها
 وبأمللة الإسلام هل لك عودة
 لأرجائها يشفى الصدور صدورها
 وهل تسمع الأذان صوت الأذان فى
 معالمها تعلو بذلك عقيرها
 وبألعزاء المؤمنين لفارقة
 على الرغم أغنى من لديها فقيرها
 لأندلس أرتجت لها وتضعضعت
 وحق لديها محورها ودورها
 منازلها مصدورة وبطاحها
 مدائنهم موتورة وثغورها

قائلها مفسجوعتو نجرها
 وأحجارها مصدوعة وصخورها
 وقد لبست ثوب الحداد ومزقت
 ملابس حمن كان يزهو حبورها
 فاحتياؤها تبدى الأسى وجمادها
 يكاذ لفرط الحزن يبدو ضميرها
 لو أن ذا ألف من البين هالك
 لذابت رواسيها وغاضت بحورها
 على فرقة الدين الذى جاءها به
 بشيسر الأنام المصطفى ونذيرها
 فما لقة الحسناء ثكلى أسيفة
 قد استغرقت ذبحاً وقتلاً حجورها
 وجزت نواصيها وشلت يمينها
 وبدل بالويل المبين سرورها
 وقد كانت الغريبة الجئن التى
 تقيها فأضحى جنة الحرب سورها
 ويلش قطت رجلها بيسمينها
 ومن سرريان الداء بان قطورها
 وضحت على تلك الثنيات حجورها
 فأقفر مفتناها وطاشت حجورها
 وبالله إن جنت المنكب فاعتبها
 فقد خف نأديها وجف نظيرها
 وسكرها قد بدل اليوم علقها
 لها رجة نار الهيام تثيرها
 وعرج على الإقليم قايك ربوعها
 بمسحب يضاهى المعصرات خيرها
 وودع بها وقد التعنيم فإنها
 لها أدمع عين الدموع يميزها
 ألا ولتقف ركب الأسى بمعالم
 قد ارتج بادبها وضع حضورها
 بدار العلى حيث الصفات كأنها
 من الخلد والمأوى غدت تستطيرها
 منحل قرار الملك غرناطة التى



هى الحضرة العليا زهتها زهورها
 فما فى العراقين العتيقين مثلها
 ولا فى بلاد الله طراً نظيرها
 ترى الأسى أعلامها وهى خشع
 ومنبرها مستعبر وسريرها
 مأموها ساهى الحجب وإمامها
 وزائرها فى مآتم ومزورها
 لها حال نفس قد أعيب فسؤاها
 ويبت لها اليمنى وحى يسورها
 فأأنفسها فى الصعق دون إفاقة
 كنفس كلليم الله إذ لك طورها
 وقد عرت تلك البنيات حولها
 فنهى بواكى العين الرمد مورها
 وقد رجفت وادى الأذى فبقاعها
 سكارى وما استاكت بخمر ثغورها
 لقد أظلمت حتى لفرط حدادها
 سوا بهما لجل الميسون وعورها
 وبسطة ذات البسط ما شمرت بما
 دهاها وأنى يستقيم شعورها
 على عظم بلواها وطول وبالها
 وما كابدت من ذا المصاب نحورها
 وما أنس لا أنس المربة إنها
 قتييلة أوجال أزيل عذارها
 فلو أحرق الشكل المصابين أصبحت
 تأجج من حر الوجيف بحورها
 فيها أصدقائى ودعواها كريمة
 أو استودعوها من إليه أمورها
 منازل آبائى الكرام ومنشئى
 وأول أوطان غلذائى خبيرها
 وأقروا عليها من سلامى تحية
 تجمدها أصالها ريكورها
 أما ناتها ضاعت فضا عتقها
 لقد غميت عين تبدد نورها

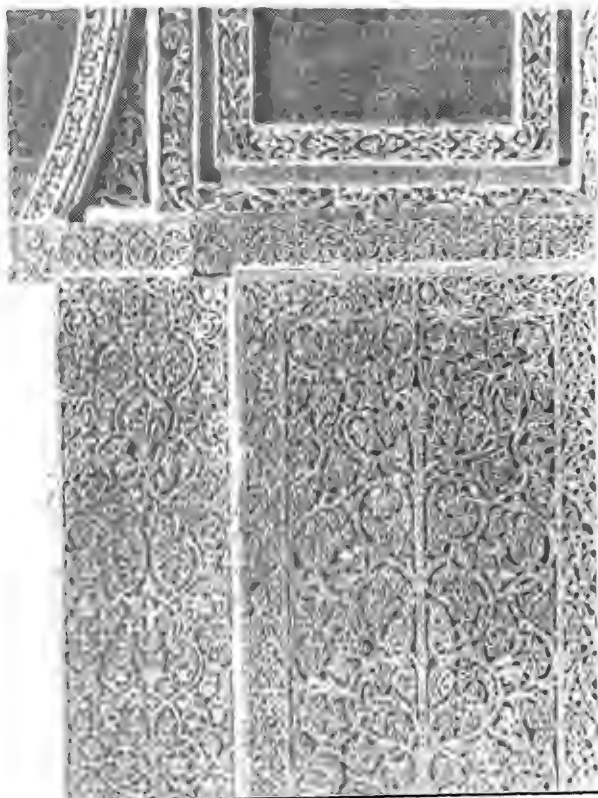
أضعنا حقوق الرب حتى أضاعنا
 وقضت عرى الإسلام إلا يسيرها
 وملتنا لم نعرف الدهر عرفها
 من النكر فانظر كيف كان نكيرها
 بما قد كسبنا نالنا ما أنالنا
 كذا السيرة السوأى لدى من يسيرها
 بشقوتنا الخذلان صاحب جمعنا
 ويؤنا بأحوال ذميم حضورها
 بعصياننا استولى علينا عدونا
 وعائتنا أسد العدا وغورها
 نعم سلبوا أوطاننا ونفوسنا
 وأموالنا فيثأ أباحت وفورها
 علوها بلا مهر وما غمرت لهم
 قناة ولا غارت عليهم ذكورها
 وقد عوت الإفرنج من كل شافق
 علينا فسوئت للصليب نذورها
 وقد كشرت ذقباتها وكلاها
 وقد كسرت عقبانها ونسورها
 وجاءت إلى استئصال شأفة ديننا
 جيوش كموج البحر هبت فيورها
 علامات أخذ مالنا قبل بها
 جنايات أخذ قد جناها مشيرها
 فلا تفتحنى إلا بمحو أصولها
 ولا تنجلي حتى تخط أصولها
 معاشر أهل الدين هبوا لصعقة
 وصاعقة توارى الجسوم ظهورها
 أصابت منار الدين فانهدر ركنه
 وزعزع من أكنافه مستطيرها
 أدارت على غريبة الدهر أكوسها
 فظاعاً بسكر الدهر تقضى خمورها
 ودبت أفاعيها إلى كل مؤمن
 وعض بأكباد التفاة عقورها
 أنادى لها عجم الرجال وعورها

وكل نفيس من نفوس كريمة
وأعلاق أموال خطير خطيرها
وحق العظيم الشأن لا عيش بعدها
بلا يا عمر الطيبات مسرورها
فنرفع شكواكاً للعالم سسرورها
فليس لها في الخبر إلا خبرها
نقد أكف الذل في باب عـ
بأفئدة خوف الفراق يطيرها
فإن لم يقل رب المهاد عشارتها
فهذا العبد الضخم حتماً يبيرها
إله الوري ندعوك يا خير مرجى
لكا الحسة هز الصليب سرورها
وشقت جيوب المؤمنين وأسخت
عيونهم والكفر ظل قسريها
وليس لها يا كاشف الكرب ملجأ
إذا لم يكن منك التلافي ظهيرها
أغث دعوات المستغيثين إنهم
بها بك موقفوا الحشاشات بورها
وليس لهم إلا الرسول وسيلة
شفيع الوري يوم التنادي بشيرها
إمام الهدى بحر الندى قاصع العدا
وأول رسل الله فضلاً أخيرها
محمد المختار من آل هاشم
نراج السموات العلى ومنيرها
دعوناك أملناك جنتناك خشعاً
بأنفس استولى عليها قصورها
تجاء العظيم الجاه أدرك ما منا
برحمى يحلي المؤمنين شانورها
وعفوا وتأييد ونصر مؤزر
وعزة يسوق طسريها
ولطف وتسديد وجبر لما مضى
يدال به من كل عاد كسيريها
وأرسل على هذا العبدو رقيمه

نداء سراة القفر إذ ضل عيرها
وأستنفر الأدنى فالأدنى فريضة
على زمر الإسلام جلت أجورها
على كل محتاج لفضل دفاعها
فليس يؤدى الفرض إلا نفيها
ألا وأرجعوا يا آل دين محمد
إلى الله يغفر ما اجترحتم غفورها
أنيبوا وتوبوا واصبروا وتصدقوا
وردوا ظلمات يبيد نقيرها
ومن كل مساريذ النفوس تطهروا
فليس يزكى النفس إلا طهورها
ألا واستعدوا للجهاد عزائما
يلوح على ليل الوغى مستنيرها
بأسند على جرد من الخميل سبق
يدع الأعادي سبقها وزئيرها
بأنفس صدق موقنات بانها
إلى الله من تحت السيوف مصيرها
تروم إلى دار السلام عرائسها
على الله في ذاك النعيم مهورها
وضرب كأن الهام تحت ظلالها
حشاشة نور الورد دُرُورها
وطعن يرى الخطى في مهج العدا
كأن قلام ذات الخط خطت سطورها
يمن هدى إن تتقوا الله تنصروا
وتخطوا بأمال يشق غريها
فلا يخذل الرب المهيمن أمة
تدين بدين الحق وهو نصيرها
وإن أنتم لم تفعلوا فستقربوا
بواد سخط ليس يرجى فتورها
وأيام ذل واهتضام وقرقة
يطاول آتاء الزمان قصيرها
وأهدوا لدين الشرك كل خريدة
خبتها على طول الليالي خدورها

وأصحاب الشهباء هم الذين
صلى مع الأبا يركم عيسى
عليه . قد وصفت لفظة أكثا على بعض
الكلمات في القصيدة إشارة لعدم سلامة
اللفظة للمعنى أو لاضطراب في الوزن

بروح ويعلم بالسيار صبرها
بنيت ليعمل الكفر تنسيت نعمة
وينظم لعل المومنين صبرها
وصل على صبر السيرة أحمد
وأكرم من قد المحسنة ظهورها



قصيدة تاريخية خطيرة

أهل غرناطة

يستخيثون السلطان بايزيد

تقديم: عبد الوهاب عزام

والسلب والإكراه على التنصر.
اشتراط المسلمون زهاء ستين شرطاً يكفل
لهم الوفاء بها سلامة شاملة، وطمانينة عامة.
واشترطوا أن يقبل شروطهم زعيم النصرانية بابا
رومية.

وما هو إلا أن ظفر الأسبان بعدوهم حتى
استباحوا نقض العهد، والإغراق في العدوان
والظلم والنهب والقتل والإكراه على التنصر.
فلما استيأس المسلمون ثاروا بعدوهم المرة بعد
المرة يؤثرون الموت الوحى على الموت البطى،
ومازال بهم القتل والاستعباد والتشريد والنفى
حتى جلا آخرهم عن البلاد عام ١٠١٧ من
الهجرة.

وقد استصرخ مسلمو الأندلس ملوك
المسلمين، فلم يصرخهم أحد إلا خير الدين
باشا قائد الأساطيل العثمانية في عهد السلطان
سليمان، فقد أمدهم في إحدى ثوراتهم بجند
نصروهم على عدوهم ومكنوا لهم الرجول،
فحملت السفن منهم سبعين ألفاً إلى أفريقيا.

في أوائل القرن السابع الهجرى
ذهبت ربح الموحدين من
الأندلس، ونشأت دولة بنى



نصر أو بنى الأحمر في بقية الأحداث من
الدولة الإسلامية العظيمة - الجنوب الغربى من
الجزيرة الكبيرة جزيرة الأندلس. وثبت بنو
الأحمر على قواع الخطوب، ونذال الكوارث
خمساً وستين ومائتى سنة. ثم ذهبت الصولة
ودالت الدولة، وأناخت الوحشة على المعقل
الأخير للحضارة الإسلامية.

هذا فجر اليوم الرابع من ربيع الأول سنة
٩٨٧، وهذا أبو عبد الله الشقى يسير في
خمسين فارساً ليسلم مفاتيح الحمراء إلى
فرديناند وايزابلا.

وكان المسلمون قد استوثقوا لدينتهم
وأنفسهم وأموالهم، وأخذوا على الأسبان من
الشروط ماشاءوا.. وبذل الأسبان من العهد
والأيمان ما جعلوه خيالة إلى السيطرة والقتل

القصيدية ومقدماتها

وما كتبه بعض أهل الجزيرة بعد
استيلاء الكفر على جميعها
للسطان أبي يزيد خان



العثمانى رحمه الله مانصه بعد
سطر الافتتاح :

والحضرة العلية، وصل الله
سعادتها، وأعلى كلمتها، ومهد
أقطارها، وأعز أنصارها، وأذل
عداتها. حضرة مولانا، وعدة ديننا
ودنيانا، السلطان الملك الناصر، ناصر
الدنيا والدين، سلطان الإسلام
والمسلمين، قامح زعماء الله
الكافرين، كهف الإسلام، وناصر دين
نبينا محمد عليه السلام، محبى
العدل، ومنصف المظلوم عن ظلم، ملك
العرب والعجم، والترك والديلم، ظل
الله فى أرضه، القائم بسنته وفروقه،
ملك البرين، وسلطان البحرين، حامى
الذمار، وقامع الكفار، مولانا

وعمدتنا، وكهفتنا وغياثنا، مولانا
أبو يزيد، لا زال ملكه موفورا
الأنصار، مقروناً بالانتصار، مخلص
المآثر والآثار، مشهور المعالى
والفخار، مستأثراً من الحسنات بما
يضاعف الله به الأجر الجزيل فى
الدار الآخرة، والثناء الجميل والنصر
فى هذه الدار، ولا يرحت عزماته
العلية مختصة بفنائل الجهاد،
مجردة على أعداء الدين من بأسها
ماهورى صدور السمر والصفاح،

وكان المسلمون أرسلوا وقد استغيث
السلطان بايزيد الثانى العثمانى، وبعثوا
بقصيدية يشوبها شكواهم، وعددوا ما أصابهم
فى أنفسهم ودينهم. وهى قصيدة طويلة
نشرها اليوم على صفحات الرسالة، معترفين
بالفضل للشيخ الجليل العلامة الشيخ خليل
الخالدى الذى كتبت فى الرسالة عنه مرتين.
جمعنا بالشيخ الكريم أحد المجالس فى حلوان
شهر رمضان الماضى. فسأله بعض الحاضرين،
وهو يفيض فى حديثه، عن كتاب عن المدافع
كتبه أحد الأندلسيين فحدث عنه وقال : وكانوا
يسمون المدافع الأنقاض، قد قال قائلهم :

وجاموا بأنقاض عظام كثيرة
تهدم أسوار البلاد المنيعه

وهذا البيت من قصيدة بعث بها أهل
غرناطة إلى السلطان بايزيد. فاستشدها ما
يحفظ منها فأشدد ثلاثة وثلاثين بيتاً وقال :
إن القصيدة طويلة تجاوز مائة بيت، وإنها
عنده، قد نسخها فى مدينة فاس. فسألناه أن
يرسلها إلينا حين يعود إلى القدس.

وقد ألحز الشيخ حفظه الله وعده، فأرسل
القصيدة لتنتشر فى مجلة «الرسالة». وتبين من
القصيدة أنهم استغاثوا السلطان من قبل فكتب
إلى الأسبان فلم يأبهى لما كتب، وأن ملوك
مصر أرسلوا رسلاً فادعى الأسبان أن المسلمين
تنصروا مختارين، وسلكوا فى الزور ما نعهده
اليوم فى السياسة الأوروبية.

ولسنا ندري ماكان جواب السلطان بايزيد
على هذه الدعوة الملهوفة والقصيدة الباكية.
فمن عرف شيئاً فى هذا فليخبرنا مشكوراً.

عهد الوهاب عزام

وأسنة السلاح، سالكة سهيل
السابقين، الفائزين برضى الله
وطاعته يوم يقوم الأشهاد :

سلام كريم دائم متجدد
أخص به مولاي خير خليفة
سلام على مولاي ذى المجد والعلو
ومن ألبس الكفار ثوب المذلة
سلام على من وسع الله ملكه
وأيده بالنصر فى كل وجهة
سلام على مولاي من دار ملكه
تسطنطينة أكرم بها من مدينة
سلام على من زين الله ملكه
بجند وأتراك من أهل الرعاية
سلام عليكم شرف الله قدركم
وزادكم ملكاً على كل ملة
سلام على القاضى ومن كان مثله
من العلماء الأكرمين الأجلة
سلام على أهل الديانة والتقى
ومن كان ذا رأى من أهل المشورة
سلام عليكم من عبيد تخلفوا
بأندلس بالغرب فى أرض غربة
أحاط بهم بحر من الروم زاخر
وبحر عميق ذو ظلام ولجة .
سلام عليكم من عبيد أصحابهم
مصائب عظيم يا لها من مصيبة
سلام عليكم من شيوخ تمزقت
شيوخهم بالتفت من بعد عزة
سلام عليكم من وجوه تكشفت
على جملة الأعلاج من بعد ستره
سلام عليكم من بنات عواتق
يسوقهم الألباط قهراً لخلوة
سلام عليكم من عجائز أكرهت

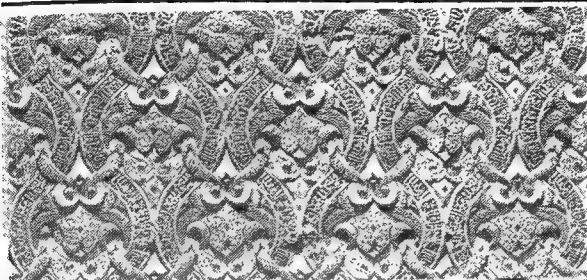
على أكل خنزير ولحم جيفة
تقبل نحن الكل أرض بساطكم
وندعو لكم بالخير فى كل ساعة
أدام الإله ملككم وحياتكم
وعافاكم من كل سوء ومحنة
وأيدكم بالنصر والظفر بالعدا
وأسكنكم دار الرضى والكرامة
شكونا لكم مولاي ماقد أصابنا
من الضر والبلوى وعظم الرزية
غدرنا ونصرتنا وبذل ديننا
ظلمنا وعمولنا بكل قبيحة
وكنا على دين النبى محمد
نقاتل عباد الصليب بنية
ونلقى أموراً فى الجهاد عظيمة
بقتل وأسر ثم جوع وقلة
فجاءت علينا القوط من كل جانب
بسيل عظيم جملة بعد جملة
ومالوا علينا كالجراد بجمعهم
بجد وعزم من خيول وعدة
فكنا بطول الدهر نلقى جموعهم
فنقتل فيها فرقة بعد فرقة
وفرسانهم تزداد فى كل ساعة
وفرساننا فى حال نقص وقلة
فلما ضعفنا خيموا فى بلادنا
ومالوا علينا بلدة بعد بلدة
وجاءوا بأنقاض^(١) عظام كثيرة
تهدم أسوار البلاد المنيمة
وشدوا عليها فى الحصار بقوة
شهوراً وأياماً بجد وعزيمة
فلما تفانت خيلنا ورجالنا
ولم نر من إخواننا من إغاثة
وقلّت لنا الأقوات واشتد حالنا
أطعناهم بالكره خوف الفضيحة

وخروفاً على أبنائنا وبناتنا
 من أن يؤسروا أو يقتلوا شر قتلة
 على أن تكون مثل من كان قبلنا
 من الدجن من أهل البلاد القديمة
 ونبقى على آذانتنا وصلاتنا
 ولا نترك شيئاً من أمر الشريعة
 ومن شاء منا البحر جاز مؤمناً
 بما شاء من مال إلى أرض عدوة
 إلى غير ذلك من شروط كثيرة
 تزيد على الخمسين شرطاً بخمسة
 فقال لنا سلطانهم وكبيرهم
 لكم ما شرطتم كاملاً بالزيادة
 وأبدى لنا كتباً بعهد وموثق
 وقال لنا هذا أمانى وذمتى
 فكونوا على زموالكم وذياركم
 كما كنتم من قبل دون أذية
 فلما دخلنا تحت عقد ذمامهم
 بدا غدوهم فينا بنقض العزيمة
 وخان عهوداً كان قد غرنا بها
 ونصرونا كرهاً بعنف وسطوة
 وأخرق ما كانت لنا من مصاحف
 وخلطها بالزبل أو بالنجاسة
 وكل كتاب كان فى أمر ديننا
 ففى النار ألقوه بهزؤ وحقة
 ولم تركوا فينا كتاباً لمسلم
 ولا مصحفاً نخلو به للقراءة
 ومن صام أو صلى ويعلم حاله
 ففى النار يلقوه على كل حالة
 ومن لم يجيء منا لموضع كفرهم
 يعاقبه الألباط شر العقوبة
 ويلطم خديه ويأخذ ماله
 ويجعله فى السجن فى سوء حالة
 وفى رمضان يفسدون صيامنا

بأكل وشرب مرة بعد مرة
 وقد أمرونا أن نسب نبيينا
 ولا نذكرنه فى رخاء وشدة
 وقد سمعوا قوماً يغنون باسمه
 فأدركهم منهم أليم المضرة
 وعاقبهم حكاهم ووَلّاتهم
 بضرب وتغريم وسجن وذلة
 ومن جاءه الموت ولم يحضر الذى
 يذكرهم لم يدفنه بحيلة
 ويترك فى الزبل طريقاً مجتذلاً
 كمثل حمار ميت أو بهيمة
 إلى غير هذا من أمور كثيرة
 قباح وأفعال عرار ردية
 وقد بدلت أسماؤنا وتغيرت
 بغير رضى منا وغير إرادة
 فأها على تبدل دين محمد
 بدين كلاب القوط شر البرية
 وآها على أسماء حين تبدلت
 بأسماء أعلاج من أهل القباوة
 وآها على أبنائنا وبناتنا
 يروحون للألباط فى كل غدوة
 يعلمهم كفراً وزوراً وقرية
 ولم يقدروا أن يمنعوهم بحيلة
 وآها على تلك المساجد حولت
 كنائس للكفار بعد الطهارة
 وآها على تلك الصوامع علقت
 نواقيسهم فيها نظير الشهادة
 وآها على تلك البلاد وحسنتها
 لقد أظلمت بالكفر أعظم ظلمة
 وصارت لعباد الصليب معاقلاً
 وقد آمنوا فيها وقوع الإغارة
 وصرنا عبيداً لا أسارى فنفتدى
 ولا مسلمين نطقهم بالشهادة

فلو أبصرت عيناك ما صار حالنا
إليه لجادت بالدموع العزيرة
ويا ولينا يابؤس ماقد أصابنا
من الضر والهوى وثرّب المذلة
سألتك يا مولاي بالله ربنا
وبالمصطفى المختار خير البرية
وبالسادة الأخيار آل محمد
وأصحابه أكرم بهم من صحابة
وبالسيد العباس عم نبينا
وشيعته البيضاء أفضل شية
وبالصالحين العارفين برهم
وكلى ولى فاضل ذى كرامة
عسى تنظروا فينا وفيما أصابنا
لعل إله العرش يأتى برحمة
فقولك مسموع وأمرك نافذ
وما قلت من شيء يكون بسرعة
ودين النصارى أصله تحت حكمكم
ومن ثم يزتيه إلى كل كورة
فبالله يا مولاي منوا بفضلكم
علينا برأى أو كلام بحجة
فأنتم أولات الفضل والمجد والعلا
وغوث عباد الله من كل آفة
فسل بابهم أعنى المقيم برومة
بماذا أجازوا الغدر بعد الأمانة
وما لهم مالوا علينا بغدرهم
بغير أذى منا وغير جريمة
حبسهم المغلوب فى حفظ ديننا
وأمن^(٧) ملوك ذى وفاء وجلة
ولم يخرجوا من دينهم وديارهم
ولا نالهم غدر ولا هتك حرمة
ومن يعط عهداً ثم يقدر بعهده
فذاك حرام الفعل فى كل ملة
ولا سيما عند الملوك فإنه

قبيح شنيع لا يجوز بوجهه
وقد بلغ المكتوب منك إليهم
فلم يعملوا منه جميعاً بكلمة
وما زادهم إلا اعتداء وجرأة
علينا وإقداماً بكل مساة
وقد بلغت أرسال مصر إليهم
وما نالهم غدر ولا هتك حرمة
وقالوا لتلك الرسل عنا بأننا
رضينا بدين الكفر من غير قهرة
وساقوا شهوداً الزور عن أطاعهم
ووالله ما نرضى بتلك الشهادة
لقد كذبوا فى قولهم وكلامهم
علينا بهذا القول أعظم فرية
ولكن خوف القتل والحرق ردنا
نقول كما قالوه من غير نية
ودين رسول الله ما زال عندنا
وثوحيدها لله فى كل لحظة
ووالله ما نرضى بتبديل ديننا
ولا بالذى قالوا من أمر الثلاثة
وإن زعموا أنا رضينا بدينهم
بغير أذى منهم لنا ومساة
فسل انجرا^(٨) عن أهلها كيف أصبحوا
أسارى وقتلى تحت ذل ومهنة
وسل بليقيا^(٩) عن قضية أمرها
لقد مزقوا بالسيف من بعد حسرة
ومنيافة^(١٠) بالسيف مزق أهلها
كذا فعلوا أيضاً بأهل البُصرة^(١١)
وانتدّش بالنار أحرق أهلها
بجامعهم صاروا جميعاً كفحمة
فها نحن يا مولاي نشكو إليكم
بهذا الذى تلقاه من شر فرقة
عسى ديننا يبقّى لنا وصلاتنا
كما عاهدونا قبل نقض العزيمة



والا فيجلونا جميعاً من أرضهم
بأموالنا للغرب دار الأحبة
فاجلاؤنا خير لنا من مقامنا
على الكفر في عز على غير ملة
فهذا الذي نرجو من عز جاهكم
ومن عندكم تقضى لنا في كل حاجة
ومن عندكم نرجو زوال كربنا
وما نالنا من سوء حال وذلة
فأنتم بحمد الله خير ملوكنا
وعزكم تملو على كل عزة
فتسأل مولانا دوام حياتكم
بملك وعز في سرور ونعمة
وقد بين أوطان ونصر على العدا
وكثرة أجناد ومال وثروة
وثم سلام الله تملوه رحمة
عليكم مدى الأيام في كل ساعة
انتهت الرسالة من نسختين بقلم مغربي
رأيتهما بعاصمة فاس صانها الله من كل باس

خليل الخالدي

١- الأتفاض المدافع

٢- لعله أشار بهذا الشط وبالبيت الذي
يليه إلى الأقطاع الكبير الذي أقطعه فرديناند
أبا عهد الله الصغير وبالمحابة التي قصرها
عليه دون سائر قواد المسلمين وجنودهم.
٣ - هذه قبيلة كبيرة يزيد عددها على
مائة ألف تسكن الآن ما بين طنجة وسبتة
٤- وأما بلفيق فهي بلدة أبي البركات
البلفيقي من رجال الأندلس المشهورين
٥ - هي بلدة بأحواز غرناطة دخلتها جنود
فرديناند بأمان ثم فتكروا بأهلها جميعاً والآن
يقولون لها متنافيه. وقد رأيت هذه البلدة
تقرب من بلدة لوشة التي يقولون عنها لوخه
بلد لسان الدين فإنهم يقلبون كل شين خاء
فيقولون عن شمينل نهر غرناطة خمينل.
٦ - وأما البشرات فهي ناحية كبيرة
تتضمن على قرى كثيرة فيها مغارات حصينة
مرت عليها في طريقى إلى جبل شلير وهو
جبل لا يفارقه الثلج لا في الشتاء ولا في
الصيف وأما ناحية البشرات فهي من أنزه بقاع
الأندلس فيها الجنان الكثيرة والعيون الغزيرة
 وأنواع النبات والعقاقر والأفاويه وكنت أشم
رائحة قوية حينما أنجول في أنحائها
(الخالدي)

حوار

المحقق والمؤرخ الكبير ابراهيم الابيارى: فانحو الأندلس الهاهم الترف

أجراه: ح.س

المحقق الكبير ابراهيم الابيارى، واحد من أبرز الجهود فى تحقيق التراث العربى الزاخر،
(ولعلنا نذكر تحقيقه الكبير- مثلاً- لأغصاني أبى الفرج الأصفهاني)



وقد خصص الابيارى قسطاً كبيراً من جهده وعمله وعمره للتراث الأندلسى. من أبرز
أعماله: تاريخ افتتاح الأندلس، قضاة قرطبة، الأيام والليالى والشهور، القدر المحلى
فى التاريخ المحلى، جذوة المقتبس فى تاريخ علماء الأندلس. وقد أخرج أثناء
انشغاله بتحقيق التراث الأندلسى «المكتبة الأندلسية» التى تزيد على عشرين كتاباً فى
شتى صنوف الحياة الاجتماعية والسياسية والعلمية فى الأندلس.
ونحن، إذ نستضيفه اليوم على صفحات «أدب وتقد» فى هذا الحوار القصير، بمناسبة ملقنا هذا
عن «خروج العرب من الأندلس»، فإننا لانتفى به، بل نحتفى بأنفسنا: أى بأن يكون بيننا هذا
المجتهد الكبير الصبور الذى يقضى للعلم (لا للإعلام) نفسه وعمره وعمله.

المعبر الكبير

هل شكل وجود العرب فى الأندلس
المعبر الكبير لانتقال الثقافة والفكر
العربيين إلى الغرب؟
* مامن شك فى أن فتح العرب للأندلس كان
الصلة الكبرى بين العرب والغرب. وقد وفر ذلك
على الغربيين مشقات النقلة إلى الشرق، ليستقروا
الحضارة العربية من منابعها الأصلية. ووجد الغرب
فيما بين يديهم من حضارة عربية تتمثل فى وجود

الدعوة كما لم يتحقق شيوع اللغة على الألسنة. وما إن طرد العرب من أسبانيا أو ترك العرب أسبانيا حتى وجدنا كأن لم يكن بها عرب من قبل، عاشوا قرونا تقارب التسعة، كانت كفيلة بأن تضمن دعوة منتشرة ولغة شائعة. ربما ترك العرب ألفاظا عربية علفت باللغة الأسبانية ولا تزال مستخدمة حتى الآن مع تحوير بسيط، ولكنهم الى هذا لم يتركوا مسلما على ظهر أرض الأندلس. وهذا يعنى أن فتح العرب للأندلس لم يحقق ماحققته الفتح الأولى لبلاد الشرق أجمع.

لم يبق مسلم

- هل كان الصراع فى الأندلس، كما يصوره البعض، مجرد صراع بين المسلمين والمسيحيين؟
* ربما يكون للقوة المضادة فى الأندلس أثرها فى تعميق رسالة العرب فى الأندلس، وهذا أمر جائز لاشك. فالعرب اقتحموا على المسيحية عقر دارها حين فتحوا الأندلس، بينما البلاد الأولى التى فتحوها فى الشرق لم تكن على مثل حال الأندلس قربا من مقر المسيحية. وهذه المقاومة لاشك كانت عنيفة لم تلق مايقابلها عند العرب من حنكة وسياسة ودهاء، لأنهم - كما قلت - ألهاهم ترف الأندلس والشقاق فيما بينهم عن أن يدبروا أمرهم خير تدبير، فكانت لهذه القوة المضادة الغلبة.
ولكى تعرف أثر تلك القوة المضادة حسبك أن تذكر أن تلك القوة لم تترك لعربى مسلم فرصة البقاء على أرض الأندلس بعد أن نزح العرب عنها، كما لم تترك لهم أثرا إلا طمسوه. ولعلك تذكر أن هذا الطمس للأثار العربية بقى فترة طويلة حتى كانت أيام واشنطنغتون البرفنج.

العرب فى أسبانيا الكثير مما ساعدهم على تعرف الحضارات العربية الأصيلة. فلقد كان العرب فى أسبانيا صورة لا تختلف كثيرا ولا قليلا عن صورة العرب فى الشرق، فنقلوا إلى جمعتهم كل معالم الحضارة العربية الشرقية إلى موطنهم الجديد الذى نزلوا فيه وهو الأندلس، وبهذا يسروا على الغربيين تعرف الحضارة الشرقية أصلا وفرعا. وهكذا كان وجود العرب فى الأندلس هو المفتاح الذى يسر للغرب أن يدخل إلى المشرق ليتعرف الحضارة من أصولها كما تعرفها من فروعها.

التنوير والتحرير

- فى الوقت الذى يتذكر فيه العرب بأسى وحزن خروجهم من الأندلس، يحتفل الأسبانيون بذكرى تحرير أرضهم من «الغزو العربى». كيف ترى الأمر؟
* كانت الفتوحات العربية فى عهد الرسول (صلعم) ثم فى عهد الخلفاء من بعده، ذات طابع خاص، هو طابع الدعوة لاطباع الاستعمار وكسب الأرض. وهكذا كان فتح العرب للأندلس يحمل نفس الطابع. لم يكن فائحوا الأندلس من العرب يهدفون إلى استعمار أرض وإنما إلى حمل دعوة إلى الغرب. قد يكونون وفقوا شيئا، وقد يكونون لم يوفقوا أصلا. والأغلب أنهم لم يوفقوا. فقد شغلتهم ملاهى الأندلس، وما وجدوا فيها من تميم لم يظفروا بمثلها بين أيديهم، مما ألهاهم عن أداء الرسالة: بث الدعوة التى يجيئ فى إثرها انتشار اللغة. وهذا ماحدث فى الأقطار التى فتحتها العرب من قبل. فلقد مكثوا للدعوة أن تشيع، ومكنوا للغة أن تعم الألسنة. ولكن الذى حدث فى الأندلس كان على العكس. لم يتحقق انتشار

مخطوطات لم تر النور

- كيف يتعرف الجبل الجهد على
مآثر الحضارة العربية في الأندلس؟
* كان من حسن الحظ أن وزيرنا الأديب
الدكتور طه حسين، رحمه الله، فكر في أن
يعرف العرب بما خفى عنهم من جهود أسلافهم
العرب في الأندلس، فأنشأ لذلك مركزا للدراسات
الاسلامية في الأندلس، وكان غرضه من هذا أن
يجد الدارسون الذين يفنون من أقطار الشرق إلى
الأندلس (جاعلين من هذا المركز مقرهم) الفرصة
مواتية لدراسات مستفيضة مستوعبة عن
الأندلس، يمهدها لهم هذا المركز بما يضم من أصول
عن الأندلس ولكن للأسف لم تتوفر الفرصة لهذا
المركز حتى ينهض بهذه الرسالة كما أرادها له طه
حسين. ولا يزال الحقل مليئا بالكثير من
المخطوطات الأندلسية التي لم تر النور حتى الآن.
كما لا تزال الآثار الاسلامية في الأندلس، ما طمس
منها وما لم يطمس، قائمة تنادي بأن تنال نظرة
فاحصة من علماء الآثار الشرقيين. إن كل ما كتب
عنها كان بأقلام غير شرعية في الأكثر. ومن أجل
هذا لا تزال كلمتنا الأخيرة المستوعبة عن تلك
الآثار تنقصها تلك النظرات الفاحصة من علماء
الآثار الشرقيين.

القضاء المخفف

- من خلال كتابكم «قضاء قرطبة»،
ماذا تميز قضاء الأندلس عن نظرائهم في
الشرق؟
* إذا كنت تسألني عن قضاء العرب في
الأندلس، هل اختلفت نظرتهم وأحكامهم عن
نظيراتها في الشرق، أو تأثرت بالأراء الغربية،

السفير الأمريكي في الأندلس، الذي ألف كتابا
عن «الحمراء». فقد ذكر الأندلسيين بأن
ما يطمسونه آثار سوف تعود عليهم بالريح الكثير.
فإذا هم بهذه النصيحة يعدلون شيئا عن طمس هذه
الآثار. ومن زار الأندلس يجد إلى اليوم آثارا
إسلامية عليها نقوش عربية مطموسة. وهذا يعني
أن تلك المقاومة كما لم تسمح للعرب بالبقاء ولا
لمسلم أن يبقى على أرضها. لم ترض لأثر تلك
الآثار البقيضة عليهم أن يبقى.
وما من شك في أنه لو قدر للفتح العربي-
الذي كان هدفه الأول بث الدعوة لا الاستعمار- أن
يبقى لامتد إلى أكثر الأقطار الأوروبية، ولا ختلف
الأثر كثيرا عما هو عليه الآن، ولكسب العرب
أرضا تحمل رسالتهم وتشيع فيها لغتهم.

خصوصية الثقافة الأندلسية

- هل كانت للثقافة العربية والفكر
الإسلامي في الأندلس سمات خاصة بهما
موزعتما عن سائر الثقافة والفكر
الإسلاميين؟

* نشأ في الثقافة الأندلسية فكر يجمع بين
الطابع الشرقي والطابع الغربي. ولا شك في أن
المفكرين والأدباء العرب الذين نشأوا في ظل
الوجود العربي في الأندلس أفادوا الكثير من
الحضارة الغربية فأضافوا إلى طابعهم الشرقي
طابعا غربيا. وهذا ما يتجلى على لسان الفلاسفة
أمثال ابن رشد وابن عربي وعلى لسان
المؤرخين كإبن خلدون. فما كتبه هؤلاء جميعا
يعطيك صورة واضحة عن حضارة هي مزيج بين
الشرقية والغربية، فكرا وفلسفة وأدبا.

فأقول لك: لا، لأن هؤلاء القضاة كانوا يصدرون كما يصدر زملاؤهم في الشرق عن فقه إسلامي لم يكونوا هم فيه مبتدعين بل كانوا مقلدين. وما ظن أحدهم زاد كثيرا أو قليلا عن الفقه الإسلامي، غير أنني لا أنكر أن نظرهم كانت تميل إلى التخفف وإلى الأخذ بالأراء المخففة متأثرين في هذا بوجودهم في الأندلس.

تجديد الشعر والأدب

- كيف ترى أثر الفترة الأندلسية على الأدب العربي، وبخاصة تجاه تجديد الشعر العربي؟

* وتساءلني عن الأدب نثرا وشعرا في الأندلس: هل طالعنا بجديد؟ وأقول لك إن شعراء العرب وأدباءها الذين حلوا الأندلس كانوا ينطقون بلسان أسلافهم ونظرانهم في الشرق. ما قاله الشرقيين قاله عرب الأندلس، اللهم إلا نظرة أفادوها من هذا النعيم المقيم والجنات الخالدة والأنهار الجارية والمناظر الحسان، فما من شك في أن هذا كله كان له أثره في إجراء الألسنة في وصفه والتشديق به. أما عن ذكر الديار والأطلال وما إلى ذلك من التصورات الشرقية فانت تجدها في الشعر الأندلسي كما تجدها في الشعر الشرقي. وهذا لا ينسني ما جد من أوزان جديدة على

الشعر العربي على أيدي الأندلسيين مثل الموشحات. وإن كانت هناك آراء تقول إن هذا اللون من التوشيح يحكى في بعض أركانها مقطعات شرقية شعرية، ولكني أميل إلى أن هذا اللون من التوشيح بدأ به الأندلسيون. فلاتنس أن لكل بيئة ولكل زمان أثرهما في تحوير الألسنة سواء أكان هذا في الشرق أم في الغرب. فالبينة والزمان اللذان أظلا عرب الأندلس كانا كفيلين بأن

يجريا السنتهم بجديد. هذا إلى أنهم وصلوا أنفسهم شيئا بالشعر الغربي. والشعر الغربي فيه هذا التقطيع الذي يشبه التوشيح. لهذا أكاد أجزم أن التوشيح فن اخترعه الأندلسيون.

- كيف كانت رحلتكم إلى الأندلس، وماذا كانت دواعيها؟

* لقد كانت رحلتي إلى الأندلس، استاذا بمعهد مدريد، هي التي وصلتني صلة وثيقة بالأندلس، فاختلفت إلى مكتبة الاسكوريال لاهية لمخطوطاتها العربية فهرسا مستوعبا متكاملا يسد النقص في المحاولتين اللتين سبقتا بإعداد فهرسين لهذه المكتبة (إحداها كانت لأديب مغربي والأخرى كانت لمستشرق فرنسي). غير أنني لم ألبث طويلا في الأندلس، فلقد استدعيت ولم أكن قد أتممت هذا الفهرس. ولا تزال عندي بعض تلك الحزازات.

كما فكرت وأنا هناك بعد مارأيت من تشوق الأندلسيين إلى تعلم ولغة العربية أن أفتتح فصلا لتدريس اللغة العربية لهؤلاء المشوقين. وكنت أنا أدرسها لهم، وقد جرتني هذا إلى إعداد كتاب لتعلم اللغة العربية وصنعتة، بالأندلسية، كما جرتني معجبا أن أعد معها أندلسيا عربيا للباحثين أو المتعلمين العربية.

أما عن الكتاب الذي أعددت له لتعلم اللغة العربية فما يزال موجودا في مكتبة المعهد، وأما عن هذا المعجم فلم أمض فيه بعد أن استدعيت إلى مصر، غير أنني حين حضرت إلى مصر كانت الأندلس لا تزال شغلى الشاغل فترجمت أولا كتابها بالإنجليزية لواشتجعتون إيرقتج عن الحمراء، ثم حققت كتاب الفصول البانعة لابن سعيد، ثم إذا أنا أخرج المكتبة الأندلسية بأجزائها المتكاملة التي تفوق العشرين عدا، وهي الآن بمكتبة دار الكتاب

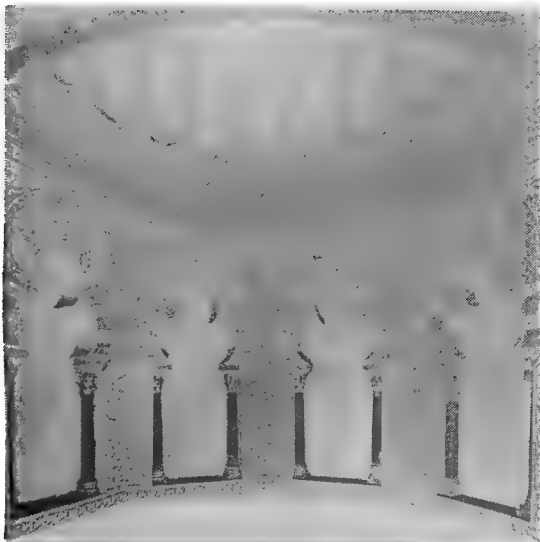


المصري اللبناني، وقد أعددت لها فهرساً جامعاً شاملاً.

لكن يكون هناك أثر، لابد أن يكون هناك متأثرون، ولكي يكون هناك متأثرون، لابد أن يكون هناك قراء، قرأوا ذلك التراث، وهذا ما لم يحدث. إن أحداً لم يقرأ ولا يقرأ. والناس غارقون في التوافه والعوارض ومشغولون عن ذخائر تراثهم وتاريخهم كل الانشغال، فمن أين يأتي التأثير؟ كما أن كل المخطوطات لم تهتق وكل جوانب الذخر لم تكشف، ولم تعمم. فمن أين يأتي التأثير؟

إهمال الذخر العظيم

- هل ترى أن هناك أثراً للفترة الأتلية على الأدب والشعر العربي الحديث؟



مسرحية

محاكمة ابن رشد :

قاضي القضاة في القفص

أنطونيو جالا

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم



(قرطبة من عل؛ المدينة، المنطقة الشرقية، المنازل البيضاء، الأسقف الملكية، إلخ، عند النزول نرى ابن رشد، وهو فى السابعة والستين من عمره يعبر من عدة أماكن مختلفة وهامة مع أناس عاديّين من العصر الحاضر، ومنذ اللحظة الأولى نستمع إليه.)

ابن رشد : يقولون عنك إنك لست سوى نفاية منك أنت، يقولون عنك إنك لست سوى ظل لما كنته بالأمس. يقولون عنك ياقرطبة، إنك عندما كنت عاصمة العالم وصلت إلى درجة بالغة من الجمال، ما أعسر أن يعتقد المرء ذلك حين لا توجد اليوم - وأنت محافظة لأحد الأقاليم - أية مدينة تتفوق عليك، فيك راق الجمال، وفيك بلغ الناس - فى سخاء - غاية جهدهم، فما نهرك متسرباً بين شعاب الجبل والقرى عكس بالأمس مدى ثرائك، ويعكس اليوم مدى سكونك، إن طقسك ومناظرك يكادان يماثلان طقس اليونان ومناظرها أكثر مما يماثلان بابل، وهما يجعلان رجالك هادئين وأذكياء، وقد لاحظت كذلك أن صوف الغنم الأندلسى أرق بكثير مما هو فى بلد آخر، كذلك بنية رجالك أكثر توازناً كما يشهد بهذا لون سحتهم، وصفة شعرهم. لون الرجال الأندلسيين ليس فى سمة أهل الجزيرة العربية، ولا شعرهم له جموعة شعر الأفريقيين ولا هو بسيط كشعر أمم الشمال بل هو متموج حريرى، إننى أحب كل الأندلس من خلال اسمك ياقرطبة، عندما أكون بعيداً عنك كل شىء يبدو لى غريباً حتى أنا فى

نفسى أبدو غريباً، لقد صنتك دائماً فى سويداء قلبى كلؤلؤ مكون.

فيك أود أن ألفظ آخر أنفاسى، وأن يتحلل جسدى ويشكل جزءاً من ثراك (يعبر باباً صغيراً) لأنى هنا - خلال سنوات كثيرة - خرجت من الشرقية لأعود مرضى، فإن القرطبيين من الأمير إلى الخفير أودعوا صحتهم فى يدي، يقولون إن المرء إذا نشد ابن العصفور يجده فى أشبيلية وفيك يا قرطبة من الذى يتجاسر على تشدان لبن العصفور ؟ حسب المرء أن يتنفسك شاعراً بيدك المعطرة على خده، وبأنفاسك الدافئة على جبهه، كتب الشقندى أن أهل إشبيلية قوم ذوو خفة وظرف، ولودعية وسرعة يديه، ويضيف أن الإشبيليين على ضفاف نهر الوادى الكبير. يعزفون على الربابة والقانون، والقيثارة، والناي، والبوب، بينما يمزحون، ويتماجنون مع النبيذ، أشبيلية اليوم هى عاصمة الأندلس، إننى أحبها لأننى أحبك أنت، فإنها بمثابة أختك، ومع ذلك لا أدري لماذا ؟ بيد أنه حين يموت عالم فى إشبيلية يحملون مكتبته لبيعها فى قرطبة، وحين يموت مغن أو موسيقى فى قرطبة فإنهم يحملون آلاته لبيعها فى أشبيلية (أمام أحد الأعمدة فى بهو البرتقال) مستنداً إلى هذا العمود طالما ألقيت دروسى، قليل هم أولئك الغنية القرطبيون الذين لم يأخذوا منى أكثر مما أخذوا من آياتهم. أفضل هذا السكون، أفضل هاته النظرات، أفضل أن تبقى الأشياء فى مكانها هادئة حيث أقامتها القرون. يقولون عنى إننى رجل أعجاز الخلود فى صرامتى، لأننى لم أصنع شيئاً غير المدرسة.

فى الواقع أذكر أننى نسيت الكتب ليلتين فقط : أولاهما ليلة موت أبى، وثانيتهما ليلة عرسى، يقولون عنى إننى رجل صارم، إننى لا أراى هكذا أعتقد أننى فى آن واحد رجل صارم ومرح، مثل الخشب الذى فى وسعك أن تصنع منه قوساً للحرب، وأن تصنع منه عوداً، إنك هكذا أيضاً يا قرطبة. لذا عندما ذهبت إلى ماوريتانيا أو إلى إشبيلية كنت أشواق إليك كثيراً لأن المرء يفكر جيداً، ويعمل أفضل حين يتنفس الهواء الذى ولد فيه، إننى أشفق على الأندلسيين المنفيين، ربما لا يذبل رجل آخر مثلاً يذبل الأندلسى حين يقصى عن سمائه، عن كسله، عن عطره، عن طريه، عن شعوره الصحيح بالحياة والموت. (أمام باب المسجد) لقد مرت بهذا القوس مرات لا تحصى لأؤم المسلمين فى صلاة الجمعة باعتبارى قاضى القضاة (نرى ضوءاً بين غابة الأعمدة الداخلية) وهنا فى طريقي اليوم ليحكم على أنا الذى مارسْتُ القضاء أكثر من ربع قرن، وفصلت فى كل أمور هذه المدينة، مدينتى، وحتى الآن كانت أحكام قضاة قرطبة الآخرين فى قبضتى : محتسب السوق، وكيل المواريث، والقائم بأمر المعايير والأثمان، صاحب المدينة، صاحب ديوان المظالم، هنالك جالساً فوق حشيتى أفصل بالعدل والقسطاس المستقيم، فليجعل الله المقياس الذى يحكم على به اليوم من نفس المقياس الذى كنت أحكم به، وإن كان يبدو لى أنه مجلس أكثر من العند اللازم، لم تتعود العدالة أن تنهى عشاها وسط الزحام.

ضجة أصوات، تهتف كلها تقريباً بلا نظام
«النظام، النظام» يختفى ابن رشد فى ظلال
الأعمدة).

صوت ١ : القضية الأولى هى عدم نقاء دم ابن رشد، فهل لنا أن نعرف إلى أى
قبيلة يُعزى؟ من الذى يؤكد لنا أنه ليس من أصل يهودى؟
(همس داتم، وجلبة مستمرة)

الأصولى : منذ تسعين سنة كان ابن رشد - جد هذا - قاضياً لقرطبة، ومنذ ستين
سنة كان أب هذا قاضياً كذلك، مَنْ نحن حتى نحكم على سلالة قضاة؟

صوت ٢ : (فى هياج) ها هنا نحن قادة العسكر فى قرطبة.

صوت ٣ : وفقهاء قرطبة.

صوت ٤ : وقضاة قرطبة.

صوت ٥ : لقد اجتمعنا هنا بأمر الأمير لنفحص مؤلفاته، ونقرر الأمر بشأن
هرطقته.

الأصولى : وعن صحة عقيدته لا؟

صوت ٥ : حذار يا إبراهيم الأصولى، لا تهوِ معه بسبب دفاعك عنه.

صوت ١ : إنتى أستاذ لماذا يسميه النصارى ابن رويث؟ أليس «رويث»
ruiz هذا لقباً نصرانياً؟

الأصولى : وليس نصرانياً لقب بردنيش؟ والملك لب المرسى لب بن مردنيش، ألم
يكن لوى بن مردنيش؟.

صوت ٤ : لقد كان الملك لب أشد المخصوم عناداً لملوكنا الموحدين.

الأصولى : بيد أن ملكينا أبا يعقوب وأبا يوسف تزوجا ابنتيه برغم ذلك، فلا
نخلط إذن بين صحة العقيدة وبين البيولوجيا، ولا بين الشفقة وبين نقاء الدم، إننا هنا
فى قرطبة حيث تربع التسامح قروناً طويلة فلا نهدمه اليوم.

(وجه ابن رشد بين صخب المجلس)

صوت ابن رشد : التسامح.. ألم يبدأ اليوم فى التخلّى عن عرشه (على أبواب
الكنيس) كان ميمون صيباً - تقريباً، عندما قابلته ذلك الصباح، ومع ذلك لم يكن
صباحاً جلياً، ولدى أبواب الكنيس، كان الدمع يجول فى عينيه أوماً إلى أن ادخل.
صوت ميمون : أستاذ ابن رشد...

ابن رشد : (وهو فى الخامسة والعشرين) لا تناذنى بلقب أستاذ.

صوت ميمون : كانت آخر مرة وطأت فيها أرض الكنيس يا ابن رشد.

لقد أجبرنا الموحدون على الإسلام. وتحول المرء عن عقيدته بسبب الخوف من الموت
لن يكون على الإطلاق تحولاً صحيحاً، وقد أعلنوا كراهية اليهود ومنعوكم - أنتم



المسلمين - من خدمتنا والتعامل معنا، وجرمونا من التجارة معكم، وذبح بعض الحيوانات من أجلكم، فلا يؤذن لنا بارتداء زى شريف، ولا يدعونكم تلقون بالسلام إلينا، وحظروا علينا شراء الكتب العلمية، حتى ممارسة الطب المفيدة، وبعد قليل يا ابن رشد سيحرمون علينا التفكير، ويمنعوننا أن نكون رجالاً يا ابن رشد، سأمضى عن قرطبة.

ابن رشد : صبراً يا ميمون، إنك مازلت فتى، والزموه تتبدل.
صوت ميمون : نعم، تتبدل إلى أسوأ، سأمضى عن قرطبة، ليس لى إلا حياة واحدة، كنت أود أن أودعك، وأوصيك باحترام الرأي الآخر، والمعايشة السلمية، وتبادل الحوار، والتفريق بين العدو وبين المخالف فى الرأي، لأن هنالك تكمن أصالة أى علم، وأى دين مهما كان، وداعاً يا ابن رشد، حافظ على قرطبة! واحترس من قرطبة!!
(مازال أثر الضجة فى المسجد على وجه ابن رشد).

صوت ٦ : لماذا لم تشرح لنا يا أصولى صداقته الحميمة بالأمير أبى يحيى شقيق السلطان؟ ألم تكن الصداقة مؤامرة

الأصولى : ألم يكن ابن رشد أيضاً صديقاً حميماً لأبى يعقوب؟ أليس اليوم صديقاً حميماً أيضاً لابنه؟ ألا يدعوه أبو يوسف - حفظه الله - أخاه؟

صوت ٦ : إن التقرب من الملوك ذو عاقبة وخيمة دائماً، والخيانة تتسلق هوى الأحكام المفرط كما يتسلق اللبلاب جذع الشجرة.

صوت ٥ : إن سوء استعمال الثقة يستلزم ثقة سابقة.

صوت ابن رشد : (يسلط ضوء على وجهه) كنت قد أقمت أربعين سنة حين عين أبو يعقوب ابن طفيل طبيبه الخاص، وعينه وزيراً، وكان يعيش فى قصره، وقد واعدنى ذات أصيل هناك، وقدمنى للسلطان، وكنت شديد الارتباك..

(قاعة القصر، وابن رشد فى الأربعين من عمره).

صوت السلطان : حدثنى ابن طفيل عنك بدون كلل، ملحاً على أن لديك نظريات عجيبة، ولا تتسق دائماً والسنن المرعية، ماذا ترى مثلاً فى خلق العالم؟ أهو قديم أم محدث؟ (تبدو حيرة على ابن رشد) إن ابن سينا يعتبر مسألة الوجود بمثابة عرض للجوهر (يتحدث عن خلق واجب لكائنات عرضية) وفلاسفة الإغريق لا يرونه هكذا : لأن العرضية تنافى الوجوب.

ابن رشد : (متحمساً) وأنا أيضاً لا أرى هذا ياسيدى. فإن الله خلق العالم منذ الأزل؛ لأن الإرادة الإلهية لا يمكن أن تحركها علة خارجة عن الذات، كان العالم دائماً بمكنأ، ومخلوقاً على الدوام، ومسألة الخلق - كما أرى - أمر واجب، وإن كانت المخلوقات شيئاً عرضياً.

صوت السلطان : إن أرسطو غامض. ليتك تشرح كتبه وتعلق عليها لتنجلى لنا.

صوت ابن طفيل : سيدى، ليس ثمة رجل أكثر استعداداً لهذا من ابن رشد ولهذا



أصررت على إحضاره إليك.

صوت السلطان : لو صنعته يا ابن رشد فسوف تذكر لك البشرية جمعاء هذه اليد.

إننى اليوم أكتفى برجائك إياه.

ابن رشد : لست كفؤاً لهذا ياسيدي، ولست أعرف اليونانية، ومؤلفات أرسطو

كثيرة جداً، وجهودى ضئيلة جداً.

صوت السلطان : حاول هذا يا ابن رشد > (بينما ابن رشد يقبل الأرض بين يديه)

حاوله يابن رشد.

(فى المسجد مرة أخرى)

صوت ٤ : فى رسالة وجهها إلى أمير المسلمين لقبه «بأمير البربر» دون أن

يستخدم أى لقب من ألقاب التوقيز.

الأصولى : (ثائراً)، هذا شيء قد مضى، وقد اتضح الأمر، قد اتضح، وفهم أبو

يوسف شرحه، كان خطأ من الناسخ، الذى التبست عليه علامات الترقيم، كتب ابن

رشد «ملك البرين» أيتخذ الأمير طبيبه الخاص رجلاً لا يوقره؟.

صوت ٨ : ولماذا أمر إذن أن نحاكمه؟

الأصولى : ليست محاكمته التى علينا أن نقوم بها، بل أن نرى رأياً، وبدون

صخب.

صوت ٣ : فى إحدى رسائله اعتبر النجوم آلهة، وذكر اسم الإلهة فيثوس.

الأصولى : كان اقتباساً يونانياً، لقد سرق بعضهم من مكتبته ورقة مفردة،

وعرضها على السلطان، كفى؛ كفى؛ إنكم تتبرعون باتهامات كاذبة، ومنسية،

ودسائس ندامى سفيهة، وبأحقاد وخلافات ابن رشد فوق كل هذه الترهات، (ضجة

ضخمة، يتقدم ابن رشد إلى وسط الضجة).

ابن رشد : اهدأوا، اهدأوا، شكراً لك أيها القاضى إبراهيم الأصولى، شكراً يا

صديقى، بيد أنى أرجو ألا تؤدى شهادة طبية فى حقى أكثر مما صنعت؛ حسبك أن

يتهم أحدنا (يتوجه إلى من حوله) حضرات العلماء، والقادة، والفقهاء، إنكم

مجتمعون فى هذا المجلس لتقييم مؤلفاتى، وإنها لمعددة، وغزيرة حتى إننى لا أذكرها

لقد كتبت حول كل شيء تقريباً، تحدثت عن ماهو إنسانى، وعن ما هو إلهى، وبدون

ريب وقعت فى أخطاء علمية، بيد أنى أؤكد لكم أن نيتى كانت دائماً أن أعول على

ما جاء فى القرآن الكريم، وما جاء فى تفاسيره الصحاح، إنكم أنتم أهلى، كنت

طبيبكم، وطبيب أولادكم ونسائكم، لقد حيا بعضنا بعضاً فى شوارع قرطبة،

وتعارفنا، وصلينا معاً، وتسامرنا معاً أحياناً فى هدوء فى منازلكم أو فى منزلى حول

آلاف الأمور الهامة، وتبادلنا الآراء والنظرات، وكنت قاضى قضاتكم، ودافعت عنكم

فى المجلس الملكى، مهتماً بأمور طلائقكم، وشهادتكم، وموارثكم، وتكفلت بأموال

الغائبين، واليتامى، والقاصرين، وطلبت منكم أحياناً مشورة فى مجالسى، وكنتم



شهوداً على أحكامي وعلى نزاهتي، ويجانبني هنا توجد وثائق أحكامي، لم أصنع في حياتي أكثر من المدارس، والتأمل، ومساعدة الذين حولي، لهذا أقف بينكم هنا بلا خشية، إنني أؤمن بالإنسان، واثق فيكم، لأنكم تعرفونني، إنكم فقهاء وطني، وقضاة، وقادته.

صوت ٣ : (بعد لحظة صمت خفيفة) إنك تحدثت عن القرآن وتفسيراته، وتؤكد أن الدين له نواح مختلفة حسب الرجال واستعداداتهم، وضع ذلك. ابن رشد : أفهم أن ثمة ثلاث طبقات من الرجال، كل طبقة يناسبها ضرب من الأدلة. فالعامي يركن إلى إيمان بدون أدلة، أو بأدلة خطابية. والفقهاء أهل اقتناع يستخدمون الفكر الجدلي، وحججاً احتمالية، والفلاسفة أصحاب براهين، مثلهم الأعلى هو العلم يشترطون أدلة لازمة إلى أقصى حد.

صوت ٣ : انظروا، إنه يضع الفلاسفة فوقنا، نحن الفقهاء ! زندقة ! صوت ٩ : في إحدى المناسبات التقيت بالصوفي ابن عربي، وقد اعترف ك بأن «الحب هو ديني»، وأنت أجبتني : بأن «العلم هو خير الأديان». ابن رشد : في ذلك اليوم شكرت الله كثيراً، لأنني وقد انكبت على التأمل والمراجعة، والمباحث العقلية تفردت برؤية رجل - بعينَي هاتين - دون مدارس، ومطالعة وبدون تدريب - ولج جاهلاً إلى عزلته الروحية، وخرج منها وقد أصابته العدوى الإلهية.

صوت ٧ : هذا تعبير زندقة. ابن رشد : أتخلى عن هذا التعبير، إنه مجرد استعارة.

صوت ١٠ : ألا تؤمن بالوحي؟

ابن رشد : أؤمن بأن الله يعلم البشر عن طريق الوحي، ما لا يستطيع العقل أن يصل إليه. بيد أن هذه الحقائق العليا التي يحتاج إليها المرء ليعيش نوعان : حقائق مجهولة على الإطلاق أي أن إدراكها ليس في طبيعة العقل، وحقائق مجهولة لطائفة من الناس ليس لديها استعداد كبير، وفي رأيي أنه يجب على الإنسان أن يحاول - في إصراره أن يفهم أسرار الدين -

أصوات متعددة : زندقة، فموق !!

صوت ٦ : كيف يكلم الله البشر؟

ابن رشد : بثلاث طرق كما جاء في القرآن، بالوحي أو من وراء حجاب، أو يرسل رسلاً، وفضلاً عن هذا الوحي الذي لا يدرك بالعقل، فثمة طريقة أخرى للحقائق الطبيعية في ذرع الجهد الإنساني المثقف أن يحصلها، وليس ثمة ما يدعو إلى تعارض العقل والنقل.

أصوات متعددة : زندقة، زندقة!!

ابن رشد : (يجهر بصوته كي يسمع) ! المؤمن له الحق - بل إنه واجب عليه - أن



يتفكر فى دينه.

أصوات متعددة : فسوق 11

ابن رشد : إن الفكر الفلسفى لا يقودنا إلى نتائج تعارض النقل، لأن الحقيقة لا تناقض الحقيقة إلا إذا تدخلت عوامل منحرفة مثل التعليم الغلط، والجهل، والهوى والتحيز..

أصوات متعددة : إنه يهيننا، إن يحمل علينا!

صوت ١٠ : (محاولاً أن يكظم سخطه) وماذا عن أفكارك المتמרدة فيما يتعلق بالنساء؟

ابن رشد : ليست متمردة. لقد كتبت فحسب عن مساواة الرجل بالمرأة فى بساطة، وأكدت أننا نجهل مهارات المرأة، لأنها لم تستخدم إلا فى الإنجاب، ويسبب أننا لا نعدهن لأى نشاط إنسانى، فقد صرن يشبهن الثبات. وأحد أسباب فقر بلادنا هو عدم أهلية وكسل النساء اللاتى أراد لهن الرجال هذا، فإذا كنّ ضعفن فى العدد كيف لا نعتنى بهن؟ كيف ندعهن، ولا نسمح لهن فى ظروف نادرة بسوى الغزل والنسج؟ إننى أعجب بالمرأة وأحترمها.

صوت ٥ : ويقول إن أفكاره ليست متمردة!

صوت ٩ : قد قررت أنه لا يوجد طغيان أشد من طغيان العلماء أو الفقهاء.

صوت ٢ : وأن الجيش هو حارس الشعب وليس صاحبه.

ابن رشد : إن هذه الجمل تفهم فى سياقها الذى وردت فيه، إننى فيلسوف يغفل لى أن التزم فى الدين خطأ، وأنا رجل أندلسى..

صوت ٢ : (مقاطعاً) إنه يجاهر بالقومية الأندلسية إزاء دولة الموحدين.

ابن رشد : إننى لا أجاهر بشئ.. أقول فقط إن للأندلس تقاليد راسخة من الحضارة والمعرفة، ليس من الممكن أن تحكم كما تحكم أقاليم أخرى لا تضاهيها فى شخصيتها، إن الأندلس دائماً احتلت محتليها.

أصوات متعددة : ماذا تريدون أن تسمعوا أكثر من هذا، هيا بنا إلى السلطان.

صوت ٦ : المثقفون فرديون، ومناهضون للحكومة.

ابن رشد : ليس الأمر هكذا. أظن فقط إن السلوك الاجتماعى للإنسان لا بد أن يخالف سلوكه الفردى. ففى الوسط الجماعى ما تزال ممارسة الفضائل أكثر حدة ودقة منهج، بالطبع ليست الدولة فى حد ذاتها شيئاً، إنها جهاز تربوى، من الضروري أن يكون له هدف لجعل الإنسان أفضل، عندما كنت قاضياً فى ماوريتانيا أفرقتها بالمدارس، وما كان للدولة هدف إلا هدف أفرادها، هكذا يكون الخير العام : تحقيق السعادة للمواطنين من خلال رعاية القانون. والخلاف بين المثقفين والحكام يكمن فى أن الفريق الأول يتأملون الفضائل المجردة، وأن الفريق الثانى عملى يحاولون تطبيقها، إن السياسى يحقق معجزة حقيقية : إذا حصل على أن يؤدى الناس - وهم أحرار -

ما ينبغي عليهم أداؤه داخل النظام العالمى. يتطلع الفيلسوف إلى هذا الصراع من بعيد. لأن ثمة أيضاً فى هذا الصدد ثلاثة أصناف من الناس : الماديون الذين يبحثون عن اللذة والمتعة، والشجعان الذين يسعون إلى المجد والشهرة، والعلماء الذين يتشددون العلم، والصنف الأخير فحسب هو المؤهل حقيقة لقيادة الآخرين. (ضجة بالغة)

صوت ١٠ : فأمرأونا إذن غير شرعيين.

ابن رشد : أتقول إنهم غير علماء.

صوت ٧ : ما الذى يحقق شرعية السلطة؟

ابن رشد : العفة، والعلم، والحكمة.

صوت ٧ : على هذا الأساس ينبغي أن يخلع مواطن مسلم سلطاناً غير كفء،

فاسقاً، أو فاجراً.

ابن رشد : الذى يقرر هذا هو أنت. حسب ما أرى فإن السمة الظاهرة لشرعية حاكم هى علمه. وينبغى أن يصاحبها فضائل أخرى مثل المجد، والثروة، والتوفيق، والقوة.

صوت ٢ : إلى هذا كنت أريد أن أصل. هذا يتعارض مع الجهاد، فى هذا الوقت الذى نود فيه أن نسترجع الأرض التى تركها المرابطون قبلنا مسلوية بسبب ضعفهم، فى هذا الوقت الذى يطمح فيه شعبنا ببصره إلى وحدة العالم الدينية، فى هذا الوقت الذى تنهض فيه دولة الموحدين لتبسط سلطانها، يرفض فيه ابن رشد فرض العين على كل مسلم الذى نشأنا عليه نحن، ونشأ عليه آباؤنا من قبلنا والذى خول لنا العظمة والسلطان، والذى قدم بنا إلى هنا؛ الجهاد.

ابن رشد : لم أنكر هذا الفرض. أنا رجل مسالم، لكننى لست مستسلماً، ما أقروه هو أنه ربما يتعلق هذا الواجب بأشخاص أهل لتحقيقه.

صوت ٢ : أعتبر فلسفتك أرفع منه؟

ابن رشد : أدافع بما فى وسعى عن حرية العمل بالنسبة للعلماء، العمل الصامت، الشاق، الملىء بالزهد، وإنكار الذات، المكرس تماماً لخدمة الجماعة، أفهمونى، أفهمونى، (تلغى الضجة خلفه بها. حتى على وجه ابن رشد)

صوت ابن رشد : كانت ساعة القيلولة، وكان الحمام يسجع، وتفتح رائحة الياسمين، حينما كنت أترجم أرسطو، فسمعت فى الشارع صوت الشاعر الصعلوك هذا المجنون ابن قزمان، وكان يتسلل صوته فى شىء من الوضوح من خلال النافذة المفتوحة بين عبق الياسمين الفاغم والورود، ماذا كان يغنى ؟

صوت ابن قزمان :

فمثلك أعطى، ونشط للمديح

لأوتار الكراهية والحقدا (١)

ومثلنى أخذ، وشكر، وأنصرف.

(قهقهة).

وإذا مت مذهبي في الدفن
أن نرقد في كرامة بين الجفن
وتضموا الورق على كفن
وفي رأسي عمامة من زرجون
ابن رشد : (في حزن) في ذلك الوقت لم أدرك ما كان ينبغي الشاعر في زجله أن
يبلغه إلى.

كل الأصوات : ملعون، ملعون (مرة، مرة، وفي جماعات).
صوت ١ : باعتبار أن نظريات ابن رشد مؤذية، فإننا - نحن العلماء والفقهاء في
قرطبة - نشاهد أمير المسلمين - حفظه الله - أن يعلن هذا الخطر شعبياً، كما يبتر العضو
الأشمل من جسد الجماعة الأهلية، ونتيجة لهذا نلتصم من أمير المسلمين أن يجرّد ابن
رشد من كل مناصبه، ومن كل رتبته، ومن كل ثرواته. وأن تحرق مؤلفاته، تعليمياً
للناس، وتنكيلاً لمن يمكن أن يكون من أتباعه والمارقين، وأن يتنفي عن مدينة قرطبة.

(من عدة أماكن هامة في قرطبة، يُقرأ الحكم
فقرة فقرة، أحياناً جملة جملة، وأحياناً أخرى
كلمات فقط بين همس مستغرب من الناس).

صوت ابن رشد : يغطي على تلاوة الحكم) لا تخدعوا هذا الشعب الرائع، لا
تهيجوه بالباطل، لا تخدعوه أبداً، إنكم تهزونه دائماً بين موافقته مثل الطفل كيلا
يزعجكم، أو بين معاقبته في فظاظة مثل الطفل دون أن توضحوا له السبب، تنتقلون
من الليبرالية إلى الاستبداد، احترموا شعب قرطبة هذا، واحذروه فإنه مثل السكين
إن لم تحسنوا استخدامه فإنه يقطع أيديكم.
(في ميدان منزو، وفي الطريق الذي ينادي فيه بالحكم شرعوا في إحراق كتب ابن
رشد).

ابن رشد : كل إنسان حين تجرحه التعاسة فإنها تجرحه في أعماق أعماقه. وداعاً يا
أبنائي : يا أبناء لحمي، وأيضاً أبناء نفسي. أعي أنه في يوم ما ستنتهي حمى الانتهام
هذه، وإفناء عمل الغير العسير، وستزول هذه الهلادة، وذلك الحزن، وسوف تستمرون
من يبعدي تحكمون، وتعملون في قرطبة، إنني أدري ذلك؛ هذه مدينة هادئة، لكنها لا
تنسى، وشعبها عادة أفضل من حاكميه، سيزول هذا الحقد سينتهي هذا الهوى غير
المسوخ للحرب التي تدمر قبل كل شيء أكثر الناس منها قرباً. وسوف يزول العامل
الهدام بالنسبة لأولئك الذين يمارسون السلام والعلم والحوار، لكنني لن أحيا حتى أرى
هذا، لن أرى قرطبة بعد ذلك، حبيبتى، ولن أرى نجومها الكثيرة السهاد والتي طالما



كنت أرهاها، ولا هوامها الذي خبرته فى تأن، ولا هزات أرضها التى استطعت أن
أعلنها قبل حدوثها، لن أرى بعد ذلك هذه الأرض، ولا هاته المناظر، ولا تلك الأم التى
كانت مهيمته لاستقبالى. يا أسفاً على قرطبة، التى تنفى علماها، وأبنائها البررة،
وتطفىء أنوار الذكاء، وتشعل الجذوة المعادية، وتنفى شعراها، وتجد الذين
يستبدون بها. وا أسفاً عليك يا قرطبة. إنك هجرت الشروع فى الفهم، وكذلك وا أسفاً
على فائننى أفقدك، وأسفاً على حين أكون على عتبة الموت يقصوننى عنك، حين
احتجت إلى جوك يهجر الزرور شجر الزيتون، (ياخذ الصوت فى التلاشى) وداعاً
قرطبة، وداعاً. سأسقى أرضاً أخرى بدموعى، ستوارى أرض أخرى هذا الجثمان الذى
منحتنى إياه، وداعاً، وداعاً، وداعاً.

١ - ما بين معقوفين أضافه المؤلف على نص

ابن قزمان. المترجم

٢ - مأخوذة من قول الشاعر الأندلسى :

لا تلمنى إن غدت ذاً طرب

لما ثنائى للأئس غريد

طوراً جليد، وتارة طرب

كالعود منه الزوراء والعود. المترجم.



نصوص



مصطفى نصر / كمال فبريال / نادية عبد الهادي
قصاصد: حسن ظلي / شمس بان يوسف

حكاية الرجل والصبي

استعمال الصابون عند تشييطه.
سمع الناس الصبي يقول فى استعطاف:
-والله، ما عملت له حاجة.
والرجل يضربه فوق ظهره.
يرتدى الولد قميصا يكشف عن صدره
الشديد البياض، فقد كان الوقت ظهرا، والجو
حار. أقترب رجل يسك فى يده قطعة من
قماش، كان يتوى شراها من بائع يشغل كشكا
صفيحيا، قال:
- ما الذي عمله الولد لك؟
أخرج مطواة قرن غزال، من سترته، أشهرها
فى وجه الرجل وأخرج نصلها بمهارة وصاح:
- وانت مالك أذهب لحالك.
أشاح الرجل بيده، وسار ناحية الكشك
ليكمل عملية الشراء. قال الصبي
للناس، عندما رأهم يتابعون خوفا من نصل
المطواه الذي يلمع فى الضوء:
- والله ما عملت له حاجة.
ضربه الرجل ثانية بيده التى تمسك المطواه
فوق كتفه، صرخ الولد وأحنى رأسه. صاحت
أمرأة ترتدى ملاءة لف:

بدأت الحكاية برجل طويل يجرى خلف
صبي، لا يزيد عمره عن الخامسة عشر، وصلا
لقرب «باب عمود السوارى» من ناحية التزام.
الزحام شديد، فالنوم خميس (موعد الزيارة
الأسبوعية للموتى). النسوة المتشاحت بالسواد
يملأن المكان، بعضهن يقفن أمام محطة الترام
القريبة من باب العمود. والبعض يقفن أمام
الباب. أستطاع الرجل الطويل أن يسك
الصبي، اقتربت النسوة منهما، والرجال-سكان
الأكسواخ الصفيح على طول سور
العمود- ينظرون فى دهشة إلى الرجل الذى كان
يضرب الصبي فى جنون.
ألتف الناس حولهما. الرجال الذين كانوا
يحلقون رؤوسهم ولحاهم أمام الأكسواخ
الصفيح، وقفوا وسط الناس، بعضهم، الصابون
مازال فوق وجهه. بعض الحلاقين ذهب إلى
الدائرة-وسط الناس- والبعض يلح على زبائنه
بالعودة إلى الحلاقة.
الصبي جسده نحيل. شعر رأسه ينسدل
على جبهته، ملبسه حمنة المظهر، والرجل يميل
للامتلاء. وشعر رأسه يميل للإصفرار، بسبب



الرجل بسمن المطواه وألقاه فوق الناس.
صسخت امرأة وسط الناس، وبكت بعض
النسوة.

- اخلع فانلتك.
- دعنى بريك.
عندما رأى الولد المطواه تقترب من وجهه
،خلعها مسرعا ورماها بنفسه بعيدا.
صار الجزء العلوى للولد عاريا ،ظهر جسده
شديد البياض،لمعت بقع الدم فى وهج الشمس.
اخلع بنظولتك.
أقترب شاب ،بقايا الصابون مازالت فوق
وجهه. قال:

-هل سرق منك حاجة؟
دخل الخلاق ،شده من ملابسه:
- تعال لتكمل الخلاقة ،وذلك منه،
- سيقتل الولد بمطواه.
- أبعد عن الشر وغنى له.
مر الرجل بمطواه فوق ثدى الطفل،صنع خطأ
أحمر فوقه ،بكى الصبى من الألم ،قال الشاب:

- يا ناس حرام سيقتل الولد.
صاح بها:
-اسكتى يا امرأة يا بنت الد...
سكتت المرأة ،وسكت الناس جميعا. لوح
بمطواه فى الهواء .ثم قال للولد:
- أخلع ملايسك.
أرتعش الولد .بكى. قال:
- دعنى .أنا ماغللتش لك حاجة.
قالت امرأة جديدة من بعيد:
- الرجل سكران.
- اخلع ملايسك.
بكى الولد. وأنحنى وقبيل يده التى تمسك
رقبته

- دعنى.
- لن ادعك قبل أن تخلع ملايسك
عندما تأخر الولد فى خلع ملابسه، أشهر
مطواه أمام وجهه. ثم جرحه جرحا صغيرا فوق
جبهته.
سال الدم منه فصرخ. ثم خلع قميصه ،حمله

- اترك الولد ستقتله بمطواك.
تظاهر بعدم السمع:
- اخلع بنظرونك الآن.
اقتربت امرأة عجوز تلبس نظارة، وترتدى لباساً أسود من فوقها لتحتها، وقالت وهي تربت فوق ظهر الرجل:
- لو سرق منك حاجة، سأعطيها لك الآن.
- لم يسرق شيئاً.
- أخز الشيطان ودعه يا ابني.
- ابتعدى عنى أنت الآن.
ابتعدت المرأة وهي تتمتم.
خلع الرجل بنظرون الولد ورماه بعيداً.
تمر الترام من وقت لآخر، فيغطي صوتها فوق صوت الرجل والصبي، ويطل الركاب الى المشهد فى دهشة.
يقف الصبي - الآن - بسرواله القصير، الذى يكشف عن ساقيه:
- اخلع السروال.
يكى الولد، وأراد أن يهرب حيث إن الرجل كان قد تركه. شده الرجل ونفزه بالمطواه فى ثديه الآخر فصرخ. حاول الشاب أن يتقدم. لكن الحلاق شده:
- يا ابني، ماأنا وماله.
صاح فى جنون، وقد أمسك رقبة الصبي ثانية:
- تستموت يا ابن الكلب.
لكن الولد لم يستجب لشده، أسرع الشاب والحلاق يشده اليه. لكن الرجل ترنح، وأسرع الباقيون اليه. أمسكه بعضهم، وضربه الآخرون، حتى سال الدم من أنفه وشفتيه.
وانحنى النسوة فسوق الولد، الذى لا يتحرك.
- اترك الولد ستقتله بمطواك.
تظاهر بعدم السمع:
- اخلع بنظرونك الآن.
اقتربت امرأة عجوز تلبس نظارة، وترتدى لباساً أسود من فوقها لتحتها، وقالت وهي تربت فوق ظهر الرجل:
- لو سرق منك حاجة، سأعطيها لك الآن.
- لم يسرق شيئاً.
- أخز الشيطان ودعه يا ابني.
- ابتعدى عنى أنت الآن.
ابتعدت المرأة وهي تتمتم.
خلع الرجل بنظرون الولد ورماه بعيداً.
تمر الترام من وقت لآخر، فيغطي صوتها فوق صوت الرجل والصبي، ويطل الركاب الى المشهد فى دهشة.
يقف الصبي - الآن - بسرواله القصير، الذى يكشف عن ساقيه:
- اخلع السروال.
يكى الولد، وأراد أن يهرب حيث إن الرجل كان قد تركه. شده الرجل ونفزه بالمطواه فى ثديه الآخر فصرخ. حاول الشاب أن يتقدم. لكن الحلاق شده:
- يا ابني، ماأنا وماله.
صاح فى جنون، وقد أمسك رقبة الصبي ثانية:
- تستموت يا ابن الكلب.
لكن الولد لم يستجب لشده، أسرع الشاب والحلاق يشده اليه. لكن الرجل ترنح، وأسرع الباقيون اليه. أمسكه بعضهم، وضربه الآخرون، حتى سال الدم من أنفه وشفتيه.
وانحنى النسوة فسوق الولد، الذى لا يتحرك.

الرقص مع الكلاب

أقدامه هو. لم يجرؤ على التوقف. استمر في السير. ينظر الى لاشئ.. هناك عند النهاية المقترضة للطريق الذي بدأ مبتدا كالزمن.

شعر رغم برودة الجو بدفء الأمان يتسلل إلى أعصابه المنهكة. لا أحد فالكل ذهبوا، ناموا، لن يغزو عزله صوت صراخ أو جدل عقيم يدفعه للسباحة في سراديب مظلمة، تنتهي به إلى حيث بدأ.

ما زال صدى وقع أقدامه يتصاعد. صار ضجيجا لا يحتمل. تخيل واجهات المباني الشاهقة تنهار تحت تأثير طرقاته. ويفرق هو في محيط الليل والأنقاض وماء المطر.

أراد أن يتفرد بنفسه. أن يخلو بأفكاره. قاده إلى هنا. في تلك الساعة.. ومع ذلك فالضوضاء تلاحقه. تغطي عليه. وعلى السكون الموحش المطبق على المكان.... ربما لو توقف. ينعم ببعض الهدوء تتلاشى الضوضاء.. يسدل الصمت أستاره.. فكر في ذلك... مرات.. ومرات.. لكنه لم يتوقف.. كان قوى خفية تمنعه أن يفعل...

أرهق... طوله والليسيوم يلجأهم.. يشغائهم... قال لهم أنه يختلف عنهم تماما... وفي كل شيء.. لماذا لا يقتنعون بذلك؟ لماذا لا يتركوه وشأنه؟

كان الرذاذ المنهمر على أسفلت الطريق يتحدر إلى جانبيه جارفا الأتربة والبقايا التي خلفتها حركة نهار دؤوبة، لاتنتقطع من هذا الشارع إلا في ساعات الليل الأخير، بعدما تغلق المحلات أبوابها، ويرحل الباعة الذين يفترشون الرصيف بحاجياتهم.

كان يسير وحده تحت المطر في سكون ليل غاب فيه القمر وتلاشت النجوم. اندموا جميعا بين ركام السحب المتناثرة. راحوا في غفوة. ربما إلى الأبد.

سقط الرذاذ على المصابيح المشتوقة على أعمدة مغروسة في صدر الطريق، تبخر على سطحها. مشتتا.. متألقا بالضياء. بينما البنايات المرصوفة على الجانبين موصدة النوافذ، لا يبدو منها بصيص حياة، كلها مقار لشركات، مكاتب لمحامين، عيادات لأطباء، تغطي لافتاتهم الواجهات.

انتبه لوقع خطواته يترده صداها عاليا. انتابه إحساس بالألفة. كأنها أنفاس رفيق يأتس به. يشاطره عشق الليل والصمت والمطر.

لاحظ أن الصوت يزداد ارتفاعا مع كل خطواتها. بدأ يتوجس.. خطر له أن يتوقف ليتأكد. من اختفاء الصوت. من أنه صوت

ابدا. لم يكن من محبى الوحدة. كان يسعد بهم. بمجرد وجوده بينهم... قبل أن يعرفهم... قبل أن يكشف ذاته. وذواتهم. إنهم ينتصمون لعالم آخر لا ينتمى هو إليه.

حتى هي.. من جاءت إليه فى الوقت المضائع. ظنها إيزيس. جاءت لتعلم جسده المسزق. أشلاء المتناثرة هنا وهناك. تربطها بدموعها بعد أن جفت تيبست... النظرة فى عينها تذيبه. تذيبها. يمتزجان. يتدفقان نهرا يروى الوادى. يبعث أوزير شاها من جديد... حين كانا يتعانقان. يلتحمان. ليمسح كل منهما من مسام الآخر. ليسمح فى دما.. رحلة بين النجوم.. فى عوالم بعيدة..

لمكنها هى أيضا.. رغم كل ما بينها. كان هناك مسافة تفصلها عنه. حاول أن يقترب.. أن يشدها إليه.. يخفيها فى صدره.. فى مكان شاغر بين الحشا.. كانت فعلا تسكن هناك. وكان الفاصل أيضا هناك!!

حتى وهو يستند رأسه على صدرها. وهو يقبل ما بين نهديه. وتلهب شفتاه بنار تشتعل فى جسده وجسدها. يستنشق عبيرها. رائحة عرقها الحبيبة التى تنقله إلى عالم سحرى. سرعان ما يهوى إلى أرض الواقع الأسفلتية المبللة بماء المطر.. وإذا هو هنا. وهى هناك مازال يضرب فى الطريق الطويل تحت المطر. التصقت ملايسه بجسده بعد أن تشبعت بالمياه ولم تعد تقبل المزيد.. مازال صدى وقع أقدامه يتعالى.. صار الآن صراخا.. يحاول تغطية أذنيه بكفيه المبللين بالمياه.. تضخم الصوت أكثر.. يرتعد.. من البرد الذى يسرى فى عظامه. من عنف الصوت الذى يرتد إليه من كل اتجاه.

حتى هى. اشتبكت معه اليوم فى جدل حاد. هى. النسخة الأثوية من ذاته كما كان يعتقد.. بعيدة عنه.. إنها هناك. على مسافة منه. إنها أقرب إليهم.. إنها متهم... مجرد حجر فى سياج الغربة المضروبة حوله..

هناك. من بعيد تراءت له مجموعة من الكلاب الضالة. كانت تلهو تحت المطر ترح مستقلة بين جانبي الطريق. يشتبك بعض أفرادها فى قتال ضار. ويلهو البعض باشتباكات حميمة.

تقدم حتى وصل إليها. تحلقت حوله. تنبح. تزمجر. مازال يسير مقاوما الخوف المترسب منذ الطفولة من مثل تلك الكائنات. إكتشف خفوت صوت وقع أقدامه. حتى تلاشى..

إنه ينعم الآن للمرة الأولى بالسكون. ذلك السكون الذى خرج الليلة. وفى تلك الساعة. من أجله.

خفت حدة النباح. تلاشت الزمجرة... مازالوا يتقافزون. يتشابهون فى مزاج وحميمية على الأسفلت الغارق فى مياه المطر.

بعضهم إقترب منه.. بدأ يتمسح فى رجليه.. قاوم لشعيرة فطرية سرت فى كيانه.. تجمع المزيد حوله.. يتقافزون عليه فى سعادة ومياه المطر تغمرهم جميعا... لأول مرة وجد نفسه يتوقف عن السير.

شعر بالآم مبرحة فى قدميه.. جلس على الأرض وسط المياه.. ألقوا بأجسادهم عليه.. احتضنهم.. قبلوه فى كل أجزاء جسمه المفسول بمياه المطر.

مرت عليه فى جلسته هذه فترة لم يحدد مداها.

بعدها. وجد نفسه يجرى ويقفز. يرقص معهم على جانبي الطريق.

التقاء الساكن بالمتحرك

هل منع إبراهيم ذبح الإبن الأكبر ؟
 الخط العمودى يشير حفيظتى.. النهار
 أكبر من الليل/ والليل أكبر من النهار.. كل
 الأنظار تتعلق بى..
 اكتشفت أخيراً أنى خارج حدود الدائرة..
 وصلنى صوت المرأة.. ولا حول ولا قوة إلا
 بالله.. هكذا تجنبت الحوار فى الطريق العام
 والبحث فوراً عن بديل..
 المساحات اللاتونية تبطل رؤيتى، والسحر
 الكامن بداخلى يذغنى حيث لا رجعة، فى
 الطرقات حدثت كلاب الليل وقطط النهار..
 على صفحات نيتشه فقدت متعلقاتى
 الشخصية، وأمام رجل الشرطة، هذا الذى لا
 يعرف اللاتهانى.. لم أذكر سوى حروف اسمى
 الأولي.. منحت لشفتى ابتسامة خرجت من
 بين أسناني حين لكزنى أحد المشتبه فيهم..
 قائلاً : مجرد إجراءات شكلية.. لكن.. ماذا لو
 اكتشف ضابط البوليس أنى أحمل فى رباط
 خصرى أداة قتل..
 بعد زوال الليل.. تفسر كل شىء.. وجه
 رجل الشرطة/ واجهة قسم البوليس/ شوارع

الخط العمودى أكثر الخطوط إثارة لى هل
 أجرؤ؟ دائماً أصلب عيني فى وجه الشمس،
 وأصاب بدورا حين أنظر من فوق قمة.. شربة
 ماء هى كل ما تبقى لى.. وقارورة الخمر التى
 باتت أمامى تناولتها أياد كثيرة..
 أصمت..
 أقهر هذا الطفل فى أعماقى.. أعلمه متى
 يبدأ اللعب؟ ومتى ينتهى؟ أمارس ضده كل
 أساليب العنف/ تتلاقاه دوائى.. وخطوطى
 المنحنية والأفقية..
 جنينى لم تثبت بذور أبىك فى أرضى..
 هكذا.. تعودت أن يسكب قارورة الخمر فوق
 رأسه/ ويذرف دموعه دو قطرة/ صرخاته
 الصماء وسقوطه عند قدمى.. دفعنى إليه..
 هاأنذا أقدم صدرى طعاماً.. لكن لبنى الذى لم
 يقر به مزوج بسنين عجاف..
 أبى تعود أن يصرخ فى وجه شقيقى.. ولا
 تضرب أختك يا ولد.. أثناء الليل تتسلل أُمى
 إلى غرفة أبى.. حين جاء تنى آلام البطن،
 ويعض الدماء تجودت أن أنزع ملابسى خفية
 وأن أمتع التعلق بثياب أُمى عند الاستحمام.



جديد وجه آخر.. كل شيء ينسى.. قد
أكتشف ذات يوم أن أمي ليست أمي، وأن
أبي ليس أبي.. ينهار أمامه كل شيء، نوعي
وزماني ومكاني..

عيناه الفاترتان تقودانني بلا وسيلة..
دمي المتجمد في، عروقي المتصلبة، ثديي
الذي لم يعبث به سواه.. لعابه المختلط
بلعابي، كل هذا العالم الآخر يمنحني وجهاً
آخر..

في المرة الأولى حين تمدد فوق صدري
منحته كل شيء، ترجمت علاماته تلك
المتغيرات بجسدي..

وتعلمت كيف تصبح كل وظيفتي نزع
شعيراتي الداخلية واستلقائي على وجهي حين
عودته.. قصاصات شعري الأسود المتعلقة
بروجه وعنقه.. أزالها بعض المياه..

والنجوم أفلت، والكواكب أفلت، والليل
أكبر من النهار، والنهار أكبر من الليل، وعلمني
هذا الذي اكتشف أن القمر مجموعته من
الأحجار قراري الأخير لكن قبل زوال الأخير
منحت لتلك الحروف بعض الدماء..

القاهرة، ينفذ إلى رأسي الذي تجذبت به كل
الوسائل صوت بائع الجرائد.. «أخبار،
جمهورية، أهرام» ترفعني الكلمة الأخيرة إلى
وجه أبي الهول.. أنفه المهدم يحركني إليه
بعضاً غليظة.. يتشابه صوت بائع الخضروات
وبائع الأسماك.. صندوق الخيسار إلى يسار
صندوق التفاح..

صرخت أخيراً في وجه ذاكرتي / هل تعلمت
من المدرسة تحت أي نوع يندرج الخيسار من
الفواكه أم من الخضروات، الشارع المزدهم
يجليني أتألم في صمت، اللكزة التي أصابت
مقدمتي من أحد المارة ليست بدافع جنسي..
منذ طفولتي المبكرة أحب عصير القصب..
لكني لا أتق في بائه..

تناولت أخيراً ساندوتش فول وجرة ماء..
منعت عشرة قروش للمرأة الجالسة على
الرصيف.. تمهد الأفكار وتصارعها يحتاج إلى
كوب من الشاي الثقيل..

لم أحاول تنفيذ تعليمات الطبيب، لا مانع
من إضافة الخطوط المائلة..

صوت الأذان وغروب الشمس يذكرني بليل

صلاة أخرى للنيل

مدد	للنيل يد
مدد	لكن لا كالأيدى
يائيل قد بُدِّتْ بعد الحال حالا	فإلام يد النيل يديه
هجم الدعاء عليك من كل	ويستجدي؟
الدعاة	
قريبهم . كغريبهم:	مدد..
أخبار حزب الله في كسلا	ياسيدي النيل مدد
شمامسة الحجاز	نحن انتظرناك.. وطيفك ابعد
شيوخ إسرائيل	مدد.. مدد
حاخامات نجد	لم نجد النيل.. ولم نجد
قصوس قم	مدد..
بطارك الأفغان	غير الضفاف والجفاف والهدد
شامانات باكستان	مدد.. مدد
كهان المارنة	وغير صولجان منقرع
الدعاة إليك قد نفروا	وظهر أحمد الذي زرع
ثقالا	وسوط أحمد الذي حصد
ظهروا عليك بفرية..	مدد.. مدد
وصدقت:	ياسيدي النيل مدد
ليس الكرنك الحرم الشريف،	



ولا المسلة ظل مثذنة التطفيف
ولست أنت-
كما أرادوا هم-

بلالا

مالم يكن ليثول منك إليك آلا
قاصبر وإن ظهر الدعاة،
وصرت قد بُدِكتَ بعدَ الحال حالا

تبلُ فمى
ما بقى الأجلان على الأكتاف
وما حكم العسكرُ

صبر المحب على الجوى
وصبرت حتى ساسك الخونة
يانيل..
بل ياترعة عفنة

صبر المحب على الجوى
وصبرت حتى قاذك الكفرة
يانيل..
بل ياترعة..قدرة

يا نيل يا حشرة
آمنت بالأغصان
واستمتعت بالظل الوريف
نعمت بالثمرة
كيف إنتهيت إلى الجحود إذن؟
وكيف كفرت بالشجرة!؟

أقسمت بمائك يانيل
بكل حرام مُسكر
ألا أدع القطرة منك

كل ليلة

صغيرا.. يؤانسنى كل ليلة،	ويغمرنى بالسؤال
ويسرق منى وميض الكلام	إلى أى عاصمة تتوجه...؟
..يجالسنى	عفوا!!
ويربت فوق الفؤاد،	إلى أى مقصلة يترجل رأسك؟
ويطرحنى فوق مائدة مستديرة،	يصد منى بالجواب.
ويبدأ فى جدل.. لا ينام	كل النقاط محاصرة..
تساءلت:	والبلاد مؤامرة..
من أين أتى؟	والهواء مخيم
-ومن أى عاصمة يتسرب هذا الغلام؟	إلى أى عاصمة سوف تذهب..؟
ليحمل لى الموعظة..	عفوا!!
ليحمل لى الشرر المتطاير،	من أى بؤرة ضوء ستبدأ؟
يفرقنى فى حديث	صغيرا.. تجالسنى..؟
يظل يدعرجنى مثل /فوضى	أم جحيما تطاردنى فى الظلام؟
يظل يدعرجنى /بانتظام	(سأتركه وأنام.)
صغيرا	أشد وثاق الغطاء كما يفعل الناس فى
يجىء كنجمة،	البرد؟
ويكبر	-يدخل فى الرأس تحت الغطاء
يكبر	يمزقه
يكبر،	فيبعثرنى فى المنام
متى يصير كوردة،	صغيرا!!
ويكبر	وينهضنى فى قيامته
يكبر	ويظل يحاكمنى كل ليلة
يكبر	ويضحك
حتى يصير كنقمة،	يضحكنى،
	أتهاكى



ونصف يرتب ما تقتضيه المحاكمة القادمة
ويدلف في خلل الريح،
في شطط الإرتياك
يودعني،
هادئا في جنون
ليأتني يؤانسني في مساء جديد

فبيكي
فيزعق
أفزع
أنشق مثل الجدار
فينشط القلب تصفين
لنصف تنظمه الريح مرثية،

الحياة الثقافية



د. أمينة رشيد / أبو سيف يوسف / محمود نسيم /
ولييد الخشاب / هشام عباس

«العاشق» لمارجريت دوراس:

الذات والاستعمار فى امرأة الرواية

«إننى أنظر إلى النساء فى شوارع سايغون فى مراكز الغابات. وهناك نساء جميلات جدا بيضاوات جدا، وهن يعتنين كثيرا بجمالهن هنا، على الأخص فى مراكز الغابات، إنهن لا يفعلن شيئا، إنهن يحتفظن بأنفسهن فقط، لأجل أوروبا، للعشاق، والعطلات فى إيطاليا والعطلات الطويلة لمدة ستة شهور كل ثلاثة أعوام حين يستطعن أخيرا أن يتحدثن عما يجري هنا، عن هذا الوجود الكولونيالى الخاص جدا».

قالت «مارجريت دوراس» فى حوار أجرى معها:

«أفكر فى زوالنا، فى زوال أوروبا ما كتبته فى إنديا-سونج، قلته فى إنديا-سونج، ليس فقط موت التاريخ، بل موت تاريخنا نحن» (١)

المستوطنات منذ القرن التاسع عشر. وقد تجلّت هذه الصورة للآخر بتركيز خاص فى عمل متأخر «لمارجريت دوراس» يقع بين السيرة الذاتية والرواية: «العاشق»، الذى صدر فى باريس عام ١٩٨٤ ونال جائزة جيونكور فى السنة نفسها. سيرة ذاتية حيث استعمال ضمير الأنثى وواقع الأحداث المروية، رواية من حيث التقطيع الزمنى للقص، الذى وجدناه فى مجازة بالفعل صورة الزوال التى تحدثت عنها الروائية، صورة إنحدار فرنسا فى صراع وجداني عاشته البطلة بين عوالم متناقضة، متصارعة، صراعا لا حل له ولا نهاية.

ما معنى هذا الكلام؟ وكيف تشكل أدبيات وفنيا فى السلسلة الطويلة لأعمال «مارجريت دوراس» من روايات ومسرحيات وسيناريوهات للسينما؟ فى كل هذه الأعمال التى تسكنها صورة الآخر تعود بإلحاح أماكن الهند الصينية (٢) الفرنسية، ويساهم فى تركيب الشخصية الروائية أشخاص بذاتهم وأماكن كثنائية ترمز إلى مواقع اجتماعية: التمثيل الفرنسى فى البسفارات، مواطن الشارع والغابات الآسيوية، الموظف الصغير للإدارة الفرنسية وهذا الموظف الآخر، الفرنسى أيضا، الهارب من مجتمعه للبحث عن الرخاء فى

فموضوع دارستى هذه لن يكون البحث
حادث تاريخي في الرواية بل تحليل ما
يستطيع الشكل الروائي أن يقدمه من أجل
فهم أفضل للتاريخ من زوايا تسمح بالتعمق
في حقائق إنسانية ولحظات حاسمة في حياة
الشعوب عبر الإيقاع والثيرة، ربما لم يستطع
التعاقب التاريخي للأحداث وتعيين التاريخ
للوافقة والحدث أن يعبرا عنها بشكل كاف.

سوف نطلق من فرضية أن للعمل
الأدبي «مساويع شكلية موحدة
للدلالة (isomorphisme) بمعنى التوحيد
بين الشكل والمضمون، أى أن دال العمل الأدبي
يوصل دلالة تتكرر في صور مختلفة للدلول
ذهني ليس هو الشيء المشار إليه بل علامة له
،فيظهر تشكيل العمل الأدبي في هذه
الوحدة بين الشكل والمضمون دلالة غير مألوفة
في الجماليات الخاصة بالعمل ذاته تتجلى في
مجاز متكرر يتضمن مستويات متعددة
للتشكل من زمن الأعمال إلى خواص
الشخصيات كوحداث سردية إلى التشبيه
والإستعارة في تقنيات الوصف حتى التفاصيل
السردية للقص والرموز التي تميز كتابة عمل
بعينه.

ويبدو لي أن الفهم العميق للتاريخ في
الأدب وللأدب في التاريخ يستدعى تحليل هذا
المجاز فضلا عن رصد أحداث التاريخ والمقارنة
بين الأحداث ذاتها في العمل الأدبي وفي
الواقع التاريخي. فالمجاز المتكرر أو إستعارة
الكتابة الأدبية تعطينا زمنا آخر للواقع ربما
أكبر عمقا من الزمن المتعاقب للأحداث
التاريخية، يعطينا الزمن نفسه الذي يؤرخ له
التاريخ في أبعاده المختلفة التي لا يراها أحيانا
التاريخ المكتوب، فنستطيع أن نقرأ زمن

الأزمة أو من الإختناق في المجاز الأدبي، زمن
العبث أو اللامعني الذي يظهر في تفاؤل أو
تشاؤم خطاب التاريخ الخطي الذي يقوم على
امتلاء المعني ولا يقبل النقص أو الغياب (٣)
أما العمل الأدبي فتمستطيع آلياته أن توصل
دلالات الغياب والنقص والعبث واللامعني. فإذا
كان تاريخ الناصرية في مصر يظهر زمنها
كزمن انتصار لقيم الوطنية ومعاداة الاستعمار
،وانتصار لشكل من الاشتراكية العربية، وحتى
هزيمة ١٩٦٧ فتسمى «كبة» نجلد في الأدب
وفي الرواية بصفة خاصة صورة أخرى، تظهر
في أعمال نجيب محفوظ الرمزية
للستينيات، وفي الرواية الجديدة عند عبد
الحكيم قاسم، صنع الله إبراهيم ثم جمال
الغيثاني وغيره. صورة الأزمة المعقدة التي
عاشها المجتمع المصري في هذه الفترة، أزمة
قيم بين ماض لم ينته بعد ومستقبل
مبهم، حاضر لم يتحقق فيه وجود الإنسان
المناسب في المكان المناسب كما كانت تعلنه
الشعارات الرسمية، وقد تراجع فيه الصدق أمام
الزيف والفجوة بين العدالة المعلنة-تكافؤ
الفرص- والقهر الممتد مع الفروق الطبقيّة
الصارخة القديمة منها والمتجددة جيلا بعد
جيل.

طبقا لهذا المنهج سوف أحاول أن أظهر
كيف يعادل المجاز المتكرر للعاشق، فنيا
وأديبا، دلالة إنحدار فرنسا الإستيطانية
الإستعمارية أو «زوال أوروبا» كما
قالت «مارجريت دوراس» ففي الزمن الواقعي
لازدياد الرخاء والثناء في فرنسا الإحتكارية
بعد الحرب العالمية الثانية وانتهاء إمبراطوريتها
الإستعمارية. عاشت البلاد أزمة قيم عميقة
عكستها الرواية الجديدة الفرنسية في صورة

تشفي الإنسان وفي شكل الكتابة المتشعبة نفسها (٤). أما كتابة «مارجريت درواس» فتعتبر فاصلة مع الرواية التقليدية الكولونيبالية -رواية «بيرلوتى» مثلا التي كانت تصور المستوطنة كجنة بدائية شرقية، سعيدة (٥) من ناحية، ومع الرواية الجديدة حيث أنها ترفض الكتابة المتشعبة لتتجه نحو السيرة الذاتية والأسلوب المثقل بالدلالة النفسية والاجتماعية، من ناحية أخرى.

كيف إذن رسمت العاشق صورة رمزية أو مجازا متكررا لإتحاد فرنسا الاستعمارية.. عبر الكتابة ذاتها أولا. مشروع الكتابة نفسه. فكتابة السيرة الذاتية ضرورة، بدت كضرورة للرواية لا تعنى شيئا وتعنى مع ذلك الأشياء كلها. كتبت «مارجريت درواس» منذ البداية في بيئة كانت ترى أن الكتابة شىء أخلاقي، مكانة اجتماعية. فأخذت الرواية الكتابة بمعناها الضد على أنها لا شىء فى حركة قره صارخ، لتتحول بعد ذلك إلي المعنى المطلق الوحيد الممكن.

فالكثابة تظهر منذ البداية ككتابة ضد: ضد مفهوم الأم، ضد الكتابة السائدة. فكانت الأم تريد أن تجعل منها مدرسة للرياضة كي تنال احترام المجتمع، المكانة الاجتماعية. كانت الأم نفسها مدرسة الابتدائي الفرنسية فى الهند الصينية، وكانت تشكم ابنها عندما: «انت تذكر الكتابة»:

«أريد أن أكتب، وقد سبق أن قلت ذلك لوالدتي: ما أريده هو هذا: أن أكتب ولم أتلق جوابا في المرة الأولى. ثم سألت كتابة ماذا؟: قلت كتبيا، روايات. قالت بقسوة: بعد شهادة الاستاذية في الرياضيات سوف تكفين إذا

أردت، فلن يعود هذا من شأنى. إنها-أمى- ضدى فليس هذا شيئا قاضيا، وهو ليس عملا إنه هزل، وقالت لى فيما بعد: إنها فكرة طفلة» (٦)

فرفضت الطفلة المتسرعة الكتابة والكتابة الأخرى. الكتابة التى تقول المختفى. الكتابة -الصرخة، الكتابة التى لا مركز لها، الكتابة التى تلفى الخط المستقيم التعاقبى عبر سيرة الحياة، سيرة حياتها ذاتها:

«إن قصة حياتى لا وجود لها. هذا شىء لا وجود له، ليس هناك أبدا مركز. لا طريق، ولا خط. هناك أماكن واسعة جدا يخيّل إلى المرء أنه كان فيها أحد ما، هذا ليس صحيحا، فلم يكن هناك أحد» (٧)

واختارت أيضا أن تقول فى السيرة الذاتية هذه الأشياء كلها التى لمحت إليها فى رواياتها وأن تكشف صراحة عن مواقع الضوء والظلال المختلفة، أن تفهم الحقيقة من خلال الكتابة.

رفضت الخط التعاقبى للحياة. نعم. ولكن هناك مع ذلك بذرة ما، مركز ما لخصاليات الرواية -السيرة، نواة لمجاز متكرر يلعب فيه الزمن دوره الخاص، زمن القص، المصق الذى يبدو امرأة مشروخة لزمن دمار، دمار الوجه-وجهها- وفعل الشيخوخة، دمار زمن على حافة الزوال التاريخي.

كتابة العاشق هي كتابة ضد، كتابة الاستيلاء على الحياة، الاستيلاء على

الحياة. كانت الأم التى قامت بتربية الأختال بعد موت الأب وتقتل الأم موقعا أساسا للدلالة فى مكانة المستوطنة، قتل الأم -م- اجتماعية (SAC) تبنى يوميا مستقبل أطفالها ومستقبلها: «لقد رأيت أمى تصنع كل يوم مسطرة قبل أولادها

ومستقبلها (٨).

تقول الرواية -البطلة:

«إن والدتي المدرسة تريد التعليم الثانوي لابنتها الصغيرة: بالنسبة لك، تلزمك الدراسة الثانوية. الثانوي ثم شهادة الأستاذية (أغريفا سبون AGREGATION) في الرياضيات. لقد سمعت دائما هذه الأزمة المكررة منذ سنواتي الأولى في المدرسة (٩)

فبالنسبة للأمم ليس هدف الحياة أن يصل الإنسان إلى شيء ما، بل أن يخرج من حيث هو فيه، أن يصعد السلم الاجتماعي، أن يفر من الفقر ومن الدونية. فكانت الروائية قد صرحت في أحاديث أخرى، وفي أعمال أدبية أيضا، كيف أن أمها قد استجابت للدعاية الرسمية للمستوطنات في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وقبيل وظيفة مدرسة في الهند الصينية، تقول مثلاً في «سد في مواجهة المحيط الهادي»:

«ابنة الفلاحين كانت ماهرة في المدرسة حتى أن والديها تركاها تكمل تعليمها حتى الإعدادية. بعد ذلك درست لمدة سنتين في المرحلة الابتدائية في قرية شمال فرنسا.

كان ذلك في ١٨٩٩. وبعض أيام الأحد كانت تحمل أمام إعلانات الدعاية الكولونيالية في الأبرشية

«إدخلوا الجيش الكولونيالي» يا شباب اذهبوا إلى المستوطنات، إن الرخاء ينتظركم هناك» وفي ظل شجرة مثقلة بالموز يتأرجع زوجان مستوطنان في لباس أبيض على كراسي هزازة بينما ينشغل حولهما أهل البلاد مبسمين. ثم تزوجت من مدرس مثلها يرغب بشدة أن يفر من القرية الشمالية، ضحية مثلها لقرارات بيرلوتي الجامعة» (١٠).

الكتابة الضد

وسيرة «مارجريت دوراس» هي بصورة ما قصة الإحباط بعد سقوط الوهم، وشهادة قاسية لعالم المستعمرة الذي قضى على أبويها وغرس في نفسيهما يأسا نهائيا. إذن رغم رفض الخط المستقيم للسيرة الذاتية بشكلها التقليدي ترسم العاشق نواة الكتابة في اتجاه الكتابة -الضد وللإختلاف الذي يسود الرواية -السيرة على جميع مستوياتها:

(١) إختلاف طبقي على السلم الاجتماعي الفرنسي.

(٢) إختلاف بين فرنسا -الغرب والمستوطنة -التخلف

(٣) إختلاف بين البطلة والعاشق الصيني الذي سوف تحبه في مراهقتها وهي في السن ما بين الخامسة عشر والنصف والسابعة عشرة. فتتضافر الرواية - السيرة أخيرا بين مستويات متعددة من القهر بين الأعلى طبقيا والأدنى، بين الأبيض والمزق، بين الغنى والفقر بين القوي والضعيف، بين الرجل والمرأة. وتتجلى الإختلاف في صور مذهلة لشخصيات -نسائية في الأساس- بين أناقة الموظفين الكبار للاستيطان ووجوه مشفقين أوروبيين وطبقة الموظفين الصغار المطحونين في المستوطنة التي تمثلها الأم في شدة اغترابها من ناحية، والشحاذة المجنونة، من ناحية أخرى، التي تركت ولدها على الرصيف، وهي وجه ملح يعود في كثير من روايات «مارجريت دوراس» كوجه مخيف للآخر الذي يسكن بداخلها بين أناقة النساء البيضاضوات ودونية الشحاذة الملونة.

ثم يتجلى المجاز المتكرر للآخر في المكان -المكانة- الشخصية في

الطرقات الكبرى على النمط الأمريكي التي تشبهها الحاملات الكهربائية والعربات التي يجرها الرجال وشاحنات الركاب (١١).

وعندما تمارس الشابة الجنس -العشق مع العاشق الصيني في شقته في الحى الصينى ،تصلها أصوات الشارع مؤكدة على الاختلاف والقرية:

«ضجة المدينة قوية جدا، وفى الذاكرة صوت فيلم ينطق عاليا جدا ،يصم الأذان ،إننى أذكر جيدا ،الغرفة معتمة،وقد انقطع الحديث،وهى محاطة بصخب المدينة المتواصل،إنها-الغرفة-مبحرة في المدينة ،فى مسار المدينة ولم يكن للتواقد زجاج ،كانت لها ستائر ومقالق للشبابيك. وعلى الستائر كانت ترى ظلال الأشخاص الذين يمرّون فى شمس الأرضة. وهذه الجماعات هى دائما ضخمة ،والظلال هى محوذة بانتظام بخطوط مغاليق الشبابيك ،إن فرقعات القباقيب الخشبية ترفع الرأس. والأصوات حادة ثابتة والصينية هى لغة يصيحون بها صياحا كما أتصور دائما لغات الصحارى إنها لغة غريبة إلى درجة لا تصدق (١٢).

ويعادل المكان الشخصيات المختلفة بمكانتها الاجتماعية،الثقافية ،باعتماره رمزا كنانها لها ،فيسكن الحى السادس عشر -الألما-بباريس أفراد من البرجوازية الفرنسية ومن الأجانب تقدم الراوية صورة فطية لبعضهم محددة الموقع-الموقف الاجتماعى والسياسى من الحرب العالمية الثانية. فهناك من تعاون مع العدو الألمانى وهناك من قاومه من المثقفين. كان يأتى «دريولاوشيل»البسمينى عند«بتى فيرنانديز» بينما لم يأت سارتر أبدا عند هذه الفئة من المتعاونين مع العدو ،وهنا أيضا تقدم

الرواية-السيرة.تجسد فى صورة المكان أولا صراعا بين عالمين .فتشير الراوية إلى أسماء مدن وبلاد لا وظيفة لها فى الحكمة إلا أنها تشير إلى التعارض بين عالمى المستعمرات من ناحية وبلاد الحضارة ،من ناحية أخرى ،فتأتى قاستستان من الأسماء :من ناحية ،هانوى ،سايفون ،شولين ،كامبوديا ،جبال سيام،نهر الميكونج،صادق،بنوم-بنه الخ ،ومن ناحية أخرى ،باريس كاليغورنيا ،بوسطن ،نهر السين حى الألما (الراقى .بباريس) أو مونبارناس (حى الفن والشقافة بباريس) أو أساكين الريف والبرجوازية الصغيرة الفرنسية وأرياف الشمال حيث أسرة الأم ،بلاد غرب فرنسا حيث يشتري المنازل موظفو الاستيطان ويسكنوها بعد سن المعاش والرجوع إلى البلد الأم.

تجسد هناك فروقا قاسية فى عالم الاستعمار بين أحياء السفارة الفرنسية والموظفين حيث الحدائق والطرق المتساوية والأشجار والزهور وبين الأحياء المعينة ،النائية، القريبة للغاية وللتوحش ،حيث يقطن الآخرون. وهناك عالم الحى الصينى ،عالم «العاشق» الذى يدخل فى حياة البطلة مع تجرية الحب الأول اختلافا آخر وصراعا بلا حل فى منطق القصة:فيإذا كان العاشق الصينى ،يعتبر أدنى من البطلة حضاريا لأنه صينى ملون،وهى فرنسية بيضاء،من ناحية المستوى المالى يرفضها أبوه زوجة له لأنها فقيرة .ويحدد المكان الروائى للصراع كما حدده المكانة الاجتماعية والفصل الطبقي- الحضارى،للجالية الصينية فى اختلافها مع الأحياء الراقية فى سايفون وأحيائها الشعبية الأخرى:

«كان ذلك فى شولين ،مقابل الطرق التى تصل المدينة الصينية بوسط سايفون،هذه

«والعاشق» حاجر زاويتي التجربة» - EX PERIMENT كما تأتى بالإنجليزية فى النص الفرنسى، هى تجربة التعلم، تجربة الحياة، الحب الدائم والمستحيل إستحالة طبعية وحضارية، فهو رمز الغربة فى المستوطنة غريبه مضافة إلى الغربة الأساسية للراوية ولأسرتها، غريب فى الهند الصينية، كما هى غريبة عنها، كان أبوه يستغل المستوطنين كمقاوّل لمساكن رخيصة غير صحية تؤجر لهم، كما كان مواطنو البطة الفرنسيون يستغلون أهل الهند الصينية. فقصة الحب رمز للغربة وعلامة للاختلاف الأساسى والصراع الذى يدور بداخل البطة.

ومع ذلك تبدو كما لو أن الشخصية الرئيسية والمحورية هى شخصية الأم الأم حبا وكرها، الأم الرمز الأساسى للاختلاف بين اللهجة - الجمعية للرجوازية الصغيرة الفرنسية والقلة السفلى فى الإستيظان، رمز الاختلاف أيضا بين فرنسا والهند الصينية. فهى تعبر من خلال الصراع الذى أدى بها إلى المرض العقلى عن لغة المجتمع والأفكار المسبقة التى هى موضوع لقهره الطبقي على المستويين: فرنسا والهند الصينية. فهى ممثلة لتلك الطبقة التى فرت إلى المستوطنة من أجل حياة أفضل وربما للرخاء فلم تمجد إلا قهرا جديدا، وأستغللا جديدا فتنهار أحلامها والصورة الطوبائية للمستعمرة كما وصفها الروائي بيبرلوتى على أنها مكان للمتعة الشرقية.

تظهر الأم عبر صور فوتوغرافية ووسط أطفالها بلامحها المشدودة التى يهددها الإكتساب، تتكىء على شرفة البيت الذى اشترته أمام المحيط الهادى، وكان يانع البيت قد تصب عليها إذ باع لها أرضا يغطيها

الأسماء فى نوع من القوائم، بلا وظيفة فى الحبكة الروائية، أو فى منطق القصة، إلا أنها تقدم بعض البصافات: جمال هيلين لاجونيل، ثراء «مارى-كلود كارينتر» الأمريكية، وجمالها فى الغالب، الجاذبية الشديدة «لبيتى فيرنانديز» فهنا أيضا ليس للأسماء إلا وظيفتان:

١) تعيين إمكانية الحرب العالمية الثانية
٢) الإشارة إلى عالم متناقض تماما مع عالم المستعمرة يضيف غريته هو الآخر إلى غربة عالم الهند الصينية.

فهنا أيضا يلعب المكان دورا مجازيا مؤيدا لفضاء المجاز المكرر للغربة وللعالم الآخر فى دلالة العاشق، وبالفعل تقول الراوية واصفة لدعوات مارى-كلود كارينتر فى زمن الحرب، سنة ١٩٤٢، زمن صمود ستالينجراد، كانت تقيم الحفلات فى شقتها الفاخرة المطلة على نهر السين، وتقدم المدعويين وجبات جاهزة من عند أشهر المطاعم وأفضلها تقول الراوية: «كنا نذهب ونعود إلى المنزل ولدينا دائما ذلك الشعور بأننا اجتئنا ما يشبه الكابوس الأبيض، وأنا قضينا بضع ساعات عند أناس مجهولين، بحضور مدعويين كانوا فى نفس الحالة، ومجهولين أيضا، وأننا عشنا فترة بدون أى غنى، بدون أى مبرر إنسانى أو سواء كان ذلك وكأننا اجتئنا حذودا ثالثة وأنا قمنا برحلة فى القطار، وأنا انتظرنا فى قاعات انتظار الأطباء وفى فنادق، وفى مطارات» (١٣).

أما بالنسبة للشخصيات الأساسية: الأم، الأخوان، العاشق، فتظهر دائما من زاوية الراوية بشكل نمطي فهناك الأخ الأكبر، المجرم، الذى تحبه الأم وتفضله ويستغل حنانها، والأخ الأصغر الضحية، الذى يموت صغييرا

لحتمية حاضر موسوم بالماضى فى صراعية
وغريته حتى النهاية.

١٠ « زمن الإنتظار: إن الزمن الأساسى
للمستوطنة هو زمن إنتظار وبطء ولا معنى
فى الوجود زمن بلا فصول متباعدة على مدى
السنة ، زمن بلاد يقع فيها المغرب فى نفس
الساعة كل يوم. وتتكرر صورة الإنتظار فى
زمن المستوطنة ، وتقول الراوية عن النساء
الفرنسيات فى المستوطنة:

«إنهن ينتظرن. ويرتدين الملابس لأجل
لأشئ. إنهن ينتظرن إلى أنفسهن، فى ظل هذه
الفيلات، ينتظرن إلى أنفسهن، ويحسبن أنهن
يعشن وقد أصبحن يملكن حافطات ثياب
طويلة ملأى بمسائين لا يدرين ماذا يفعلن
بها، مجموعة مثال الزمن، المسلسل الطويل لأيام
الإنتظار(١٥).

ورغم فقر الأم بعد موت الأب وجهدها
لتربية أولادها فى مصابة هى الأخرى بزمن
الإنتظار واللامعنى. تذهب مع أطفالها لقضاء
بعض الأيام فى الولاية التى اشتترتها فى
مواجهة المحيط، هذه الأرض المشوشة المهدة
، المهدة، الأرض التى يأكلها المحيط الهادى،
فتجلس على شرفة المنزل معهم- صورة
فوتوغرافية أخرى- وتنتظر إلى المحيط ، بلا
هدف، وبلا عمل.

«وتظل هنال، على شرفة البيت الريفى، تجاه
جبل سيام، ثم تعاود الذهاب، ليس لديها ما
تفعله هناك، لكنها تعود، (١٦)
ويشتغل هذا الملل إلى الأطفال، الانتظار،
اللاشئ» «لقد تعلمنا لا شئ» أن ننظر إلى
الغابة، أن نتنظر أن نبقى (١٧).
ويصبح الانتظار، وصراعية الحب -البغضاء

المحيط الهادى موسميا ، فتحوّلت الولاية إلى
رمز للقدر اللعين للمستوطنة الذى يطارد
الأسرة وتكلمت عنها «مارجريت دوراس» فى
أعمال أخرى لها وخاصة فى رواية: «صد فى
مواجهة المحيط». فقد قضى المحيط على
الأسرة ، كابوس ضاعت فيه كل مدخرات الأم
التي جمعتها فى سنوات عملها كمدرسة فى
مستوطنة صادق.

ويتخذ الصراع بين المحيط الهادى والولاية
مكان الرمز فى المنطق السردى للقصة ، رمز
الصراع العنيف الذى بداخل البطلة -الراوية بين
عوامل متناقضة ، موضوعة تحت تهديد الآخر،
بين قسوة التاجر النصاب وسذاجة الأم التى جن
جنونها واشتد فلم تكن تهدأ إلا بدلق أسطال
من المياه لتسمح المنزل كل يوم.

ترى البطلة نفسها موضوع تحت الأنظار،
والنظرات مهمة فى القصة مثلها مثل
الصور الفوتوغرافية، فالمستوطنة تقاطعها
النظرات المختلفة المكروسة للاختلاف، نظرة
الرجال للسيدات البضارات النظرة العنصرية
والطبقية للغثات المختلفة بعضها للبعض الآخر
، نظرة الراوية لهذه العوالم ونظرتها لنفسها
كموضوع لنظر الآخر:

«فجأة رأيت نفسي فتاة أخرى ، كما ترى
فتاة أخرى نفسها ، فى الخارج موضوعة تحت
تصرف الجميع ، موضوعة تحت تصرف جميع
الأنظار ، موضوعة فى حركة سير المدن
والطرق والرغبة(١٤).

ونأتى أخيرا إلى دلالة القصة، دلالة
الزمن الاستعماري الذى يحسم هذه
الصراعية العنيفة التى تعبر عنها
الرواية-السيرة-. يتجلى الزمن على أنه زمن
انتظار وتكرار ووجود دائم لماضى فى الحاضر

تجاه الأم هو صراعية المعركة اليانسة ضد المحيط وكأنه مغزى الحياة كلها . تقول البطلة :

«في قصص حياتي المتعلقة بطفولتي ،لست أعرف فجأة ماذا تجنبت قوله ،ولا ماذا قلت ، واعتقد أنني قلت الحب الذي كنا نوليه لأمننا ولكن لست أدري إن كنت قد قلت البغضاء التي تكنها لها أيضا ،هذه البغضاء الفظيعة ،في هذه القصة المشتركة من الخراب والموت التي كانت قصة هذه العائلة في جميع الأحوال ،وفي حالة الحب كما في حالة البغضاء والتي مازالت تسوق كل تصوراتي ،والتي مازلت لأستطيع فهمها ،لأنها إختبات في أعقب أعماق جسدي ،عمياء مثل وليد في يومه الأول . وما يحدث هنا هو بالضبط الصمت ،هذا الصمت البطيء لكل حياتي .أنا هناك أيضا ،أمام كل هؤلاء الأولاد المسوسين ،على نفس المسافة من السر الغامض .إنني لم أكتب أبدا ،مع اميحيته في أنثى أصلي ذلك يوم أحب أبدا ، معشقة أنثى أحب ،ولم أفعل أبدا أي شيء سوى الانتظار أمام الباب المغقل» (١٨) .

٢) إيقاع التكرار ويسود بناء الرواية- السيرة إيقاع التكرار . تكرار الصورة الفوتوغرافية للأسرة الواقعة حول الأم ، والملاحم المشدودة المكتشبة للأم ، صور غطية جامدة وثابتة للحياة بين البرجوازيات الأوروبيات والأمريكيات في فرنسا وفي المستوطنة وصورة «العاشق» الصيني في لبسه الأنيق وسيارته الليموزين السوداء وصورة البطلة نفسها في الملابس التي كانت ترتديها يوم اللقاء الأول مع «العاشق» ، الدال على شخصيتها المتناقضة بين الاختيارات النسائية البرجوازية الصغيرة للأم : الثوب من الحرير الطبيعي والحذاء المذهب اللامع . وتمردها على

الصورة النسائية التقليدية المتمثلة في القبعة الرجالية والحزام الجلدی . وتكرر بإلحاح صورة الفتاة النحيفة المحرومة من الأنوثة التقليدية والرافضة لها- تصرخ ضد النساء موخياتهن المستمرة لأنفسهن في خضوعهن للرجال وللسلوك التقليدي وللشاعر الصغيرة حول حسابات دنیة .

وفي زمن دائري بين أول فقرة للرواية التي تعبر عن زمن الكتابة في آخر الحياة بعد أن دمر الزمن وجهها- وما زال جميلا حسب الآخرين- وآخر فقرة التي ترجعنا إلى هذه البداية نفسها حيث يأتي «العاشق» إلى فرنسا مع زوجته الصينية التي أجبرته التقاليد أن يتزوجها ، ويصرح مع ذلك أنه مازال يحب البطلة- الراوية ، بين هاتين الفقرتين المعبرتين عن الحاضر ، فتدور الرواية حول ثلاثة فصول زمنية تدور كلها في الماضي :

١- الطليعة في الينابيع الجبلية .

٢- فترة العلاقة مع العاشق بين الخامسة عشرة ونصف والسابعة عشرة

٣- زمن الحرب في باريس

ورغم ذلك يتم السرد كأن لم يتغير شيء . تستعمل الروائية الزمن المضارع الذي يضاف على اللحظة نوعا من الأبدية أو اللازمانية ، حيث يحدث الشيء في الماضي وكأنه مازال يحدث ويتنبا بمستقبل كان مسجلا في الماضي منذ الأبد : «ألبس ثوبا من الحرير الطبيعي» (١٩) يوم اللقاء الأول مع العاشق ، كأن هذا الفعل ما يزال مستمرا وبالفعل تتكرر الصورة .

تتكرر أيضا عدة مرات صورة اللقاء الأول وهذه الجملة ذات المعنى الحرفي والمعنى المجازي «عبرت النهر» مشيرة إلى الذهاب إلى

وتتكرر تجرية الصمت فى حياة البطلة -الراوية، هذا الصمت الذى كان يسود العلاقة العائلية:

«ما من صباح الخير أبدا، ولا مساء الخير، ولا عام سعي. وما من شكر أبدا، لا كلام أبدا ولا حاجة للكلام أبدا. كل شيء يظل صامتا، بعيدا. إنها عائلة من حجر، متحجرة فى كثافة دون أى منفذ» (٢١)

وتعطى الراوية تفسيراً للصمت: هذا التهميش الذى فرضه المجتمع عليهم. الأسرة لا تتكلم وأيضا لا تنظر إلى «فإنسان المنظور إليه لا حق له أن ينظر:

«وما من شخص ينظر (بضم الياء وفتح الظاء) إليه يساوى النظرة إليه النظرة. دائما سالبة للشرف، وكلمة التحالف ملغاة. وأعتقد أنها هي التى تقول هنا على النحو الأفضل العار والكبرياء. إن كل جماعة، سواء أكانت عائلية أو سواها، كانت بغيضة إلينا، ومهينة إننا في عار مبدئى معا لأن علينا أن نحيا الحياة هنا نحن فى أعماق أعماق قصتنا المشتركة، قصة أن نكون ثلاثتنا أولاد هذه المرأة الطيبة النية، أمتنا، التى اغتالها المجتمع، نحن إلى جانب هذا المجتمع الذى قاد والدتى إلى اليأس، وبسبب ما حدث لأُمى اللطيفة جدا والمحبوبة جدا والملاى بالثقة، بنقض الحياة وتبغض أنفسنا» (٢٢).

يؤكد إذن المجاز المتكرر للرواية-السيرة أن زمن الاستعمار هو بالنسبة لأسرة من أصل فرنسى وبرجوازي صغير زمن تهميش ورفض وانتظار تحول فى العمل الأدبى لما جريت دوراس إلى صورة صراع دائم بين عالمين، عالم «آن ماري ستريتتر» التى كانت تلعب التنس وتستقبل الضيوف فى السفارة الفرنسية وعالم

المدرسة على العبارة وكان «العاشق» هناك عند الميناء، وأيضا إلى «التجربة» تجرية الحب الأول والعبور الأول من بر الطفولة إلى بر النضوج، العشق حياة المرأة،

وتتكرر لقسمات العشق فى الحى الصينى، حيث تتم نفس الأفعال، نفس اللحظات فى كل مرة، نفس الصراع بين المتعة-التحرد ضد الأمل أخلاقسياتها الجامدة-البوريتانية-وحنان العاشق وبين ضعفه وشراسة صورة الأخ الأكبر التى ترجع فى أكثر اللحظات حميمية. كما تتكرر صور النساء التى كونت بداخل البطلة صراعا بين المرأة البيضاء الأنيقة (رمز «آن ماري ستريتتر» التى تعود فى كثير من رواياتها) والشحاذة الهند-صينية المجنونة التى تركت ولدها على الرصيف وذهبت لتنام وراء السفارة الفرنسية فى حديقة عامة، كما رمت كل أطفالها غير قادرة على تولى تنشئتهم.

وفى هذه الطبيعة الخضراء الصفراء للهند الصينية، فى هذا الزمن بالا فصول ويعقرب يأبى فى كل يوم فى نفس الساعة، فى الإطار الثابت للفروق الطبقة والحضارية، فى المعركة اليائسة للأمل من أجل المكانة الاجتماعية، تنفجر تجرية العشق، مثل نهر الميكونج كمعازل مجازى لها، لكنها تعجز هى الأخرى فى الصمت والعرب واستحالة التواصل. وبين قيمتين فى حياة «العاشق» الممزق بينها وبين أبيه:

«واكتشفت أنه ليست لديه القوة لأن يحبنى ضد أبيه، وأن يأخذنى ويصطحبنى إلى مكان آخر. وكان كثيرا ما يبكى لأنه لا يجد القوة ليحببنى فى ما وراء الخوف، إن بطولته هى أنا، وعبوديته هى مال أبيه» (٢٠)

وينتصر الصمت كعنصر أساسى بينهما

,paris1991

انظر أيضا الكتاب المهم لبرنارد ريكور: الزمن
poul ricaeur, temps et recit, 3vol.ed. l'ar-
seuil, paris 183-4-5

٤- انظر في تقنيات الرواية الجديدة: -alain robbe-
grillet pour un nouveau roman, paris 1964

آلان روب جريس، من أجل رواية جديدة، أيضا في
lucien gold mann, pour une so-
ciologie du roman, ed. gallimard, paris 1964.

٥- انظر le roman colonial, itineraires et cul-
tures, vol 7, L. harmattan, paris 1987

٦- n. duras, Lamaut, ed. minuit, paris, 198-٦
4p.29

والترجمة العربية لمحمد هيثماني، «العاشق»، دار المروج
، بيروت ١٩٨٦، ص ١٩. ج. قد اعتمدت على هذه الترجمة
بصفة عامة مع بعض لتغييرات.

٧- 14.p. amant, «العاشق» ص ٨

٨- 11.p. amant, «العاشق» ص ٦

٩- نفس المرجع

١٠- انظر- jean picrrot, marguerite duras li-
braire jose carti, paris, 1986 p.8

١١- 47.p. amant, «العاشق» ص ٣١

١٢- 81.p. amant, «العاشق» ص ٣

١٣- 81.p. amant, «العاشق» ص ٥

١٤- 20.p. amant, «العاشق» ص ١٢

١٥- 27.p. amant, «العاشق» ص ١٧

١٦- 35.p. amant, «العاشق» ص ٢٣

١٧- نفس المرجع

١٨- 34-5.p. amant, «العاشق» ص ٢٢. ٢٣.

١٩- 81.p. amant, «العاشق» ص ١١

عن أهمية الزمن في عمل مارجريت دوراس
انظر: jean-luc seylaz les romans de margu-
erite duras, essai sur une themati que de la
durel, ed ed, archives des Lettres mod-
ernes, minard, paris 1963

دوراس، مقال في «تيمية» للذي.

٢٠- 63.p. amant, «العاشق» ص ٤١.

٢١- 69.p. amant, «العاشق» ص ٤

٢٢- 69.p. amant, «العاشق» ص ٤٦

الشحاذة المجنونة والأطفال المسوسين في الهند
-الصينية، من زاوية أسرة لا وجود لها سواء
في نظر الفرنسيين أو في نظر الهنود
الصينيين ويتجلى هذا الغياب في صورة الآخر
في وجود الصراع الدائم مع الآخر في
«العاشق» «العاشق». وفي ثبات الصورة وإيقاع
التكرار واستحالة الكلام واستحالة البناء
المستقبل المشترك، في التعارض النهائي لصور
«التجربة»، في صورة الوسوسة أمام المحيط
الهادي الذي يأكل الأرض والأم التي تقتلها
المجتمع. نرى هذا المجاز المتكرر «لثوالات أوربا»
التي تحدثت عنه مارجريت دوراس والذي يشير
في القارئ المعاصر لروايتها وسيرتها الجميلة،
وخاصة عندنا، عند قارئ العالم الثالث،
مجازا لهذا الصراع العنيف الذي مازال يشتد
بين ما يسمى بالشمال والجنوب، بين عالم الأقلية
الثرية وعالم غالبية الجوعى.

الهوامش.

١- M. duras et mchelle porte, les
bein de marguerite duras, ed ,de
muint, paris, 1977, p77

حار أجرت ميشيل بورت مع مارجريت دوراس.

٢- انظر- Germain Bree, la xx eme sie-
cle, iii, 1920, 1970, dans litterature fran-
caise, ed, arthand, paris 1978 p.316

الأدب الفرنسي في القرن العشرين

٣- انظر في علاقة الأدب والتاريخ الكلام المهم الذي
يقوله هذا الناقد في مدخل إلى الطوبائية عن هذا الزمن
الآخر الذي يعبر عنه النص الأدبي في مواجهة الزمن التعاقبي
زمن الساعة وزمن السلطة

«pierre, barberis, prelude, alutopic, cd, puf

ود على الأستاذ محمود العالم:

اليسار وتاريخه المستباح

هذه السطور لا يلتقى اللوم على «أدب ونقد» فقد أرادت - وهذا مشروع - أن تحتفل بهلوغ الأستاذ محمود العالم السبعين من عمره، ولكنه من ناحيته أراد شيئاً وأشياء. وأدخل إلى الموضوع مباشرة.

أولاً: وقائع ليس لها أساس من الصحة ١: - يقول الأستاذ محمود في معرض حديثه عن ضخامة حجم التأميمات التي جرت في عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ما نصه :

«وأذكر أنني غضبت غضباً شديداً حينما قال خالد بكداش (الحزب الشيوعي السوري) «إن تأميمات عبد الناصر تصنع تراكماً سريعاً لما يسمى برأسمالية الدولة الاحتكارية ووافقته على ذلك أبو سيف يوسف وغيره من الزملاء رغم أنهم كانوا خارج المعتقل. بينما كنت أنا الذي غضبت لهذا التحليل أكسر الحجارة في المعتقل».

وفي هذا الكلام خلط شديد وقائع لم تحدث. ذلك أن كاتب هذه السطور قد قبض عليه مساء ٢٣ ديسمبر ١٩٦٠ وقدم إلى المحاكمة العسكرية في صيف ١٩٦١. ولم

في العدد رقم ٨٦ من «أدب ونقد» الصادر في أكتوبر ١٩٩٢ وتحت عنوان «هكذا تحدث محمود العالم»، وردت على لسان المتحدث وقائع وأمر نسبها إلى أرجو شاكر أن أمكن من الرد عليها. وقبل أن أفعل، أبدأ بالاعتذار إلى الزملاء أعضاء هيئة تحرير المجلة، يدفعني إلى ذلك اعتباران الأول: هو أن الكتابات السياسية ذات الطابع النزالي ليس مكانها على صفحات المجلة التي يصدرها الحزب الوحيد الذي أتشرف بعضويته وهو حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي. خاصة وأن المجلة قد ثبتت أقدامها بالفعل طوال ثعاني سنوات لخدمة قضية الإبداع والمبدعين في ساحة الأدب وفي الدوائر الثقافية بوجه عام.

أما الاعتبار الثاني فهو أن أي وقائع أو أحكام غير موثقة عن الحركة الشيوعية المصرية أو عن أفراد منها تمتد بجذورها في الماضي إلى عام ١٩٥٨ أو إلى ما قبله بسنوات، لا يمكن إلا أن ترتد بالسلب على أي جهد يبذل لدعم صفوف الاشتراكيين من ماركسيين وناصريين. وهو الأمر الذي أتصور أنه لا يلتقى ترحيباً من حزب التجمع. وكاتب

«الحزب الشيوعي المصري الموحد» وهو أحد ثلاثة أحزاب تكون منها الحزب الشيوعي المصري (حزب ٨ يناير) يذكر أن الوحدة المشار إليها تمت بين تسع منظمات. مع أن الثابت في تاريخ هذه الوحدة أن المنظمات التي توحدت لم تكن تسماً بل خساً هي : الحركة الديمقراطية للتححر الوطني، والنجم الأحمر، ونواة الحزب الشيوعي، وطلبة الشيوعيين المصريين والتيار الثوري (حدثو).

ونكتفى بهذا لنشير إلى أن الأستاذ محمود تعرض لفترة من أدق الفترات التي مرت بشورة يوليو وعاشها الماركسيون المصريون دون أن يرجع إلى كتاب أو إلى وثيقة من الوثائق الكثيرة أو إلى الأشخاص المعنيين، بل دون أن يستوضح ما غمض من أحداثها وتأكيد الثابت منها، وكان حتماً عليه ألا يركن إلى الحفاضة وحدها. هذا إذا كانت الذاكرة قد خذلتة ولم يقصد أن يقل رأيه في أشخاص معينهم بذكر أخبار غير صحيحة عنهم.

ثانياً : تشويه لآراء الآخرين ومواقفهم

ونناقش هنا مانسبه الأستاذ محمود إلى «مجموعة الحزب الشيوعي المصري» التي سماها بمجموعة «المعارضين» وكان عضواً فيها ثم تركها إلى المجموعة الثانية (الحزب الشيوعي - حدثو) التي سماها بمجموعة «المؤيدين».

١ - قول الأستاذ محمود أن غالبية اللجنة المركزية عند المعارضين كانت ترى أن التناقص الرئيسي في مصر ليس بين عبد الناصر والاستعمار وإنما بين عبد الناصر والشعب. وهذا غير صحيح، لأنه لو صح هذا لما كانت

تكن التأميمات الضخمة قد بدأت على الصورة التي أشار إليها الأستاذ محمود. وإنما بدأت بصدر قرارات يوليو الاشتراكية في ١٩ يوليو ١٩٦١. أي عندما كان كاتب هذه السطور في سجن الأسكندرية. وبقي هو وزملاؤه هناك إلى ما بعد صدور ميثاق العمل الوطني في ٣٠ يونيو ١٩٦٢ - وفي أواخر ١٩٦٢ تم ترحيله هو وزملاؤه معتقل الواحات. وهذه التواريخ التي تشير إليها ليست ولا يمكن أن تكون محل جدل فهي مثبتة في أضاير وزارة الداخلية، وأمن الدولة - وفي المسجون والمعتقلات. ويتسرب على ذلك بدهة أن يستحيل أن يكون كاتب هذه السطور في خارج السجن وداخله في آن واحد.

٢ - وفي جميع الأحوال، فقد حالت ظروف ذاتية وموضوعية بعد اعتقال غالبية اللجنة المركزية (الحزب الشيوعي المصري) في يناير ١٩٥٩ - دون أن تقوم أي اتصالات مع الحزب الشيوعي السوري، بما في ذلك -بدهة- التعرف على رأي الرفيق خالد بكداش في التأميمات الكبرى التي أشار إليها الأستاذ محمود. هذا مع تأكيدى أن مثل هذه الاتصالات -يفرض أنها حدثت- لا تضعنى في موضع من يدراً شبهة أو تهمة. أما إذا كان الأستاذ محمود يريد أن يوحى إلى القارىء بأن قيادة الحزب الشيوعي المصري كانت تستلهم موقفها السياسى على غير إرادتها، فإن هذا يندرج تحت محاولات تشويه الآخرين.

٣ - ويود كاتب هذه السطور - بعد الإشارة إلى وقائع غير صحيحة تتصل بشخصه، أن يشير إلى أن هذا الأمر ينصب أيضاً على وقائع شارك فيها الأستاذ محمود بنفسه. فعندما تحدث عن دوره في إقام وحدة

الوحدة قد تمت بين المنظمات الرئيسية في الحزب الشيوعي المصري الذي عرف باسم «حزب ٨ يناير ١٩٥٨» ذلك أن الحد الأدنى من الاتفاق بين هذه المنظمات هو أن التناقض الرئيسى قائم بين قوى الثورة من ناحية وقوى الاستعمار والامبريالية من ناحية أخرى. وأن البرجوازية الوطنية التى كان يمثلها نظام عبد الناصر كانت جزءاً من قوى الثورة. وأن أى تناقضات بين النظام والشعب هى تناقضات ثانوية أى غير عدائية. (وكنا نقول إنه حتى فى داخل قوى الشعب توجد تناقضات ثانوية).

على أن هذا الحد الأدنى من الاتفاق لم يكن يمنع من وجود اختلافات داخل الحزب - وهذا وارد وطبيعى، حول المدى الذى يمكن أن تذهب إليه البرجوازية الوطنية فى مقاومة الاستعمار والامبريالية ومعاداته.

وهذا يفسر لماذا أوضع قيادة الحزب الشيوعى المصرى أثناء محاكمتهم أنهم ساندوا ويساندون السياسة الوطنية التى ينهاجها الرئيس عبد الناصر ضد الامبريالية والاستعمار العالمى. وأن الخلاف مع النظام قد بدأ يظهر بشكل خاص خلال عام ١٩٥٨ عندما طرح قاداته مقولة انتها - المعركة مع الاستعمار، وعندما بدأ يفرض الوحدة الاندماجية على سوريا ويضعده هجومه على الجبهات الوطنية التقدمية فى سوريا والعراق.

فهذا ما قيل أثناء نظر أول قضية تنظر أمام المحكمة العسكرية. وهى القضية التى كان المتهم الأول فيها المناضل الراحل د. فؤاد مرسى.

حقيقة ثانية تضاف إلى ما تقدم هو أن البرنامج المرحلى الذى طرحه الحزب الشيوعى المصرى (٨ يناير) لم يكن برنامج صدام مع

السلطة القائمة بمعنى أنه لم يكن فيه من المطالب ما يسمح برفع التناقض بين عبد الناصر والشيوعيين إلى مستوى التناقض الرئيسى، بل انصب البرنامج على تحديد مطالب واقعية إلى أقصى حد بدليل أن النظام مثلاً قد تجاوز مطلب الحزب بتخفيض اجازات المساكن بنسبة ١٥٪ وقامت الحكومة بتخفيضها بنسبة عشرين بالمائة.

٢ - قول الأستاذ محمود فى محاولة لتشويه مجموعة المؤيدين :

أ - إن أكثر المعتقلين تعرضاً للتعذيب والايذاء هم أولئك الذين كانوا يؤيدون عبد الناصر. ولعل ما حدث بأن قوى فى داخل جهاز الدولة كانت ضد هذا التأييد والاندماج والتفاعل مع النظام (وتريد تحويلنا إلى قوة معادية لعبد الناصر) (٢).

٣ - وأضاف : إنه بينما وقفت «مجموعة المؤيدين» مواقف هى مضرب المثل فى الصمود وتحمل التعذيب فإن بعض الذين كان صوتهم عالياً ومازال عالياً (يقصد المعارضين) كان عندما يضرب يسارع إلى القول «أنا مرة يا فندم» (٣)

ونناقش هذه النقاط :

أ - عن تعذيب المؤيدين وضربهم بأكثر مما كان يضرب المعارضين ويعذبون فإن السؤال الموجه إلى الأستاذ محمود هو عما إذا كان يمتلك فى ذلك الوقت تقنية أو تكنولوجيا رفيعة مما يستخدم فى معامل علم النفس تقيس آثار الضرب وتحدد وفق مقاييس كمية كيف كان المؤيدون يعذبون بأكثر من المعارضين. وهنا نجيب بأنه ليس لأحد علم بأن جهازاً من هذا القبيل كان فى متناول الأستاذ محمود. لكن الأستاذ محمود يبحث - فى

العنيف لكن رد فعله اتسم بالثبات والقدرة على التحمل. وهو أمر لم ينكره عليه أحد(٤) ولكن الأستاذ محمود لم ير من بين عشرات المعتقلين من «المعارضين» من هو فى صمود «المؤيدين». وإذا كان قد أشار إشارة خاطفة إلى بطولة إسماعيل صبرى عبد الله، وكان التعريف بموقفه يستحق أن يقدم -كمثل- فى سطرين أو ثلاثة، فقد نسى الأستاذ محمود أسماء كل من: عبد المنعم شتلة وحسين طلعت وحلمى ياسين وحسن صدقى وبولس لطف الله والمرحوم محمد شبل إسماعيل ونبيل زكى ووليم زكى والمرحوم فؤاد شحتو نبيل عبد الغفار وحسب على مرسى وغيرهم ممن مروا بتجربة أبى زعبل، فكل هؤلاء واجهوا التمييز متماسكين متمالكين فما دمعت عيونهم أو ارتفعت أصواتهم بضراوة أو تشيخ. ثم ماعسى أن يقول الأستاذ محمود عن نفر من «المعارضين» سقطوا شهداء، فيما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٤ هم :

محمد عثمان ولم يعثر على جثته حتى اليوم من طنطا - مصطفى شوقى البهنساوى عامل نسيج، السجن الحربى - سعد التركى مدرس بنى سويف على متولى الديب، عامل نسيج السجن الحربى - محمد رشدى خليل طالب بكلية الهندسة أبو زعبل - فريد حداد طبيب أبى زعبل - على زهران عامل نسيج القاهرة - على حسب الله مرسى عامل نسيج القاهرة - : سيد أمين - من القادة النقابيين القاهرة - أحمد البكار - مدرس - هلال عبد العزيز شعبان، عامل نقابى - عبد القادر مفتاح مدرس القاهرة، لويس اسحق يوسف مناضل حزبى معتقل الواحات. فهؤلاء أيضاً قتل منهم عمداً من قتل،

مواقف الصمود - عن تأكيد واقتعال التمايز والاستعلاء بين «الفرقة الناجية من المؤيدين» والفرقة الأخرى من المعارضين. فقد ضرب - كما ذكر - عندما كان فى اللجنة المركزية للمعارضين حتى وصل إلى الحالة التى يصفها بأنه تحول فيها إلى «عجينة» لكن التاريخ الصحيح للمعتقل يقول أن حالة العجينة قد فرضت على العديد من قيادات «المعارضين».

ولكن، لنضرب مثلاً لحادثين فى معتقل أبى زعبل فقد دخلته مجموعتان من الشيوعيين، واحدة من المعارضين وصلت فى ٢٧ نوفمبر ١٩٥٩، والثانية من المؤيدين دخلت فى ١٤ نوفمبر ١٩٦٠. وبدأت حفلة الاستقبال - كما كانوا يسمونها - بضرب طال كل فرد من أفراد المجموعتين. فى المجموعة الأولى (معارضون) سقط الشهيد المناضل فريد حداد. فى المجموعة الثانية سقط شهيداً المناضل المعروف شهيدى عطية الشافعى، ومات كل من الشهيدين تحت التعذيب. فالسؤال هنا : أيهما كان موضع رفق العساكر وأيهما كان موضع نكمتهم؟

السؤال سخيّف وأسخف منه الإجابة عليه. ثم نأتى إلى وقائع التعذيب الفردى. فقد حدث أنه لما تفاقمت أوضاع المعتقلين وتحطيم معنوياتهم قسرت قيادة الحزب (المعارضون). - وكان الأستاذ محمود مازال عضواً فيها - أن تكلف كل يوم واحداً من العناصر القيادية ليتقدم إلى إدارة المعتقل يشكو أو يحتج أو يطلب لتحسين أحوال المعتقلين ومساواتهم بنزلاء السجن من غير السياسيين. وكلف الأستاذ محمود بمهمة، فاحتج على واقعة ضرب زميل متقدم فى السن فقال الأستاذ محمود ما ناله من الضرب

ضرب وهو قاعد القرفصاء ضرباً مبرحاً فلما انقطع الضرب نهض وقال لضاريه خلصتم؟ فعادوا إلى ضربه مرة ثانية فكرر ما قاله فضربوه ثالثة.

الملحوظة الثالثة: عن نظرية للأستاذ محمود فى «جماليات» التعذيب كمدخل إلى تعمق مفهوم الصراع الطبقي. واكتفى باقتباس ما قاله مع تعليق موجز. قال: كان العساكر يضربوننى. كنت أحس بينى وبين نفسى أن العساكر أيضاً مقهورون ومضطربون. كانوا يضربوننى وأنا بنظارة قاتلين؛ أنت يا أبو نضارة يابن العمدة أنت، فكأنهم يضربون فى العمدة أو طبقى. كنت أتأمل هذا المفزى وأسعد به لأنهم يضربون فى طبقى التى يعادونها.

أما التعليق فهو: وماذا عندما كانوا يضربون عشرات من العمال؟ هل كانت تتوقف ممارستهم «للصراع الطبقي»؟ وماذا لو علم الأستاذ محمود أن العساكر الذين تولوا التعذيب لم يكونوا مجرد ناس مقهورين بل كانوا يدرّبون تديباً خاصاً يعدّهم نفسياً وعقلياً لأداء مهامهم. لكن ما يفتنى هنا هو مفهوم الدولة.

ثالثاً: عن مفاهيم الثبات والبطولة خارج الزمان والمكان
بلور الأستاذ محمود مفهومات البطولة والصمود خارج المكان والزمان وتعنى بها معتقلات ١٩٥٨ - ١٩٦٤ وكان لا بد وأن يؤدى به ذلك إلى إسقاط العديد من «مجموعة المؤيدين» من قوائم الصامدين وأمثلة البطولة فى أبى زعبل وفى السجون والمعتقلات الأخرى.

وعندنا أن القضية التى طرحت فى ذلك

ومنتهم من مات تحت التعذيب أو سوء المعاملة أو الحرمان من العلاج. لم تصدر عن واحد منهم ضراعة أو استرحام. وننتقل إلى تقنية أخرى استخدمت لتشويه صورة الآخر.

لقد قدم الأستاذ محمود صورة لزميل من المؤيدين فى مقابل «صورة لزميل من المعارضين. المؤيد ذكر اسمه كعينة تعميم للمؤيدين وهو الأستاذ جمال غالى وكان من القيادات البارزة فى الحركة الطلابية فى الأربعينات، والزميل الآخر لم يذكر اسمه وكان عليه أن يذكره ولكنه لم يفعل ليكون «موقفه الضعيف» مشاعاً بين المعارضة أو عينه قتلهم. يظهر هذا فيما ذكره الأستاذ محمود من أن جمال غالى وذراعه مكسورة ودماؤه تتزف كان يرفض أن يقول تحت الضرب عبارة أنا مرة (امرأة). بينما بعض الذين كان صوتهم عالياً آنذاك ومازال صوتهم عالياً يسارع بالقول «أنا مرة يا فتندم»

الملحوظة الأولى على الأستاذ محمود هو أننا كما نتوقع أن يبدأ قبل الاستهزاء بالزميل الذى أرغم على أن يقول أنا مرة بإدانة ضربه وتعذيبه لكنه لم يفعل. فالضرب والتعذيب كانا موجّهين إلى سحق معتويات المعتقلين. ولو أنه فعل لما تفادى تحديد المسئولية عما حدث بإلقائها على قوى داخل جهاز الدولة لا تريد الاندماج والتفاعل بين عهد الناصر والشيوعيين. إلخ.

الملحوظة الثانية: لماذا نسى الأستاذ محمود وهو يقدم نموذجاً للصمود يرفض أن يقول أنا مرة نموذجاً هو نبيل صبحى من المعارضين يطلب منه أن يقول ذلك فيقول أنا شيوعى أو نموذج المرحوم شبل إسماعيل الذى

من الشيوعيين والماركسيين المصريين
كانت كما يلي : أن يخير الإنسان بين الإفراج
عنه أو البقاء في المعتقل. وكان شرط الإفراج
إذ ذاك مرادفاً لما اصطلح على تسميته
بالاستنكار ، أي أن يدين الفرد بوضوح وبأعلى
صوت منظومة الفكر السياسي والاجتماعي
التي أقتنع بها وأن يدلل على ذلك بأن يهتف
مثلاً بسقوطها وسقوط الحزب الشيوعي معلناً
الولاء العلني والصريح للنظام.

وفي داخل هذا الإطار وليس بعيداً عنه
تشكلت مفاهيم الصمود أو اللاصمود. وفي
داخل هذا الإطار صمد أيضاً المثات من مجموعة
المعارضين وكان المعارضون يشكلون أغلبية
عددية تشيبتها الكشوف الرسمية للمعتقلين
والمسجونين.
ولكن الصمود في الإطار المعنى لا ينفي أن
تتعدد بين الصامدين المبادرات وتغتنى صور
البطولة. لكن الصمود كان يعني أيضاً في
النهاية: التزام حياة ووجود بالقضية التي وهب
الإنسان لها نفسه. وبوعيه في النهاية أن
تخليه عنها تحت الإكراه المادي والمعنوي يرادف
تجريدته من حق أساسي ربما تساوى حقه في الحياة
وهو الحق في الكرامة.

وترتيباً على ما تقدم، لم يكن احتمال
الضرب العنيف والعشوائى بالهراوات والعصى
هو المعيار الوحيد للصمود، ففي معتقلات
وسجون عديدة في الواحات والقبوم والقلعة
وسجون أخرى كان هناك التجويع والضغط
المعنوية والحرم من العلاج أو تعمد تأخير
العلاج، بالإضافة إلى القلق المرير على أبناء وزوجات
تركوا بدون مورد. وهي أمور تحملها بهسالة
ووعي ويصمود ليس العشرات فقط بل المثات.
ولأن الأستاذ محمود ينسى ما كان مطلوباً

هو التقييم الموضوعي والإيجابي لمأثرة
جمال عبد الاصر الوطنية والاجتماعية ولنظامه
الذي حقق الاستقلال السياسي وأنهض القومية
العربية، وانجاز للفقراء وشارك مشاركة فعلية
وبأسلة في العديد من معارك حركة التحرر
الوطني في العالَم وفي النضال المعادي
للاستعمار الجديد.

أما الأمر الثاني : فهو التقييم الموضوعي

بمستوياتها وأدواتها المختلفة. «تتأني إلى أقصى حد مبادئ السلوك المتحضر وأبسط حقوق الإنسان، وأنها ليست مرفوضة فحسب بل أنها يجب أن تشجب وأن تدان بكل صراحة».

- ويجب أن يتم هذا دون أن يخشى أبناء ثورة يوليو ومؤيديها أن يضر هذا بالمحصلة الكلية والتقييم التاريخي العام لثورة يوليو.

- أما الكلام عن دور للقوى الرجعية الظاهرة والمتخفية في أجهزة الحكم فإنه يفسر ولا يبرر ويوصل القضية ولا يرفع المسؤولية.

- ويظل جمال عبد الناصر بعد هذا يتحمل مسئوليته فيما وقع، وهو قادر كقضية تاريخية على تحملها، تماماً كما حمل على كتفيه مسئولية وأسماء المكتسبات الوطنية والاجتماعية التي ترتبط باسمه وعهده.

وبعد أن فصل كاتب هذه السطور بعض الشئ، الكلام عما حققه عبد الناصر من منجزات حدد الأسباب المباشرة التي كان لابد أن تفرض التعذيب في السجون والمعتقلات، وكان في مقدمتها حكم الفرد المطلق أى السلطة غير المحدودة للحاكم. فمثل هذا الحكم يطلق بالضرورة أواليات (ميكانيزمات) خاصة تشل عمل المؤسسات وتعلو دور الأجهزة على حساب دور الجماهير، وتستسهل الإجراء الاستثنائي في مقابل أعمال المشروعية وسيادة القانون. وتلجأ إلى الإكراه على حساب الإقناع وتنوير الرأي العام.

وكان كاتب هذه السطور قد بدأ تعليقه في الطليعة بالفقرة التالية :

«وما كانت إثارة قضية التعذيب التي تعرض له حتى الموت شهيدنا المناضل شهدي عطية الشافعى مناسبة هامة، لوقفه يحسن أن

العميق لتناقض وأخطاء وسلبيات في النظام الناصري يتحمل مسئوليتها عهد عبد الناصر، وربما الرئيس عبد الناصر شخصياً. هنا سوف يوظف النقد لا كعملية توضيح فحسب بل كعملية تمثيل وتجاوز في آن واحد. ويعنى التجاوز هنا توظيف ميراث الثورة الحى توظيفاً مستقبلياً ماضوياً بما ينفي التناقض الظاهري الذى أشرنا إليه.

وقد حاول كاتب هذه السطور أن يخطو خطوة محدودة في هذا الاتجاه. وكانت المناسبة أن مجلة الطليعة المجيدة التي نبذت الحلقية نشرت دراسة وثائقية كان قد أعدها وقدم لها الزميل والصديق عهد المنعم الغزالي ونشرت تحت عنوان : «شهادى عطية» حياة وموت مناضل» (٦) وكتب صاحب هذه السطور تعليقاً مطولاً على الدراسة بعنوان «لكى لا يندم أحد على الحياة» (٧) تحية للشهيد ومحاوله لاستخلاص بعض الدروس. وقد تضمن التعليق النقاط التالية :

- يحاول اليمين في مصر إثارة قضايا تعذيب الشيوعيين في عهد عبد الناصر ليصفى حسابات مع ثورة يوليو، وليدق أسفيناً بين الماركسيين والناصريين ويتعين إحباط هذا المسعى.

- ولكى يتحقق هذا على أتم وجه يتعين على الناس التقدميين أن يستخلصوا الدروس اللازمة باستقامة وبكيفية لا التواء فيها. ذلك أن عمليات التعذيب شملت في ذلك الوقت سياسيين من غير الشيوعيين منهم إخوان مسلمون وقوى أو شخصيات عارضت النظام من داخله.

- لا بد من أن نحدد موقفاً واضحاً عما وقع لهؤلاء جميعاً فنقول أن أساليب التعذيب

، ولأنى لم أكن الهادى . بالاستغزاز، فإن ذكرى
بالاسم قد وضعنى فى وضع لا أطيق بطبعى
السكوت عليه.

وإذا كنت قد دافعت فى ردى عن زملاء
ربطتنى بهم صلات تاريخية وكل حب
وصداقة، فإن ما كتبت لا يعبر إلا عن رأيي
الشخصي، وذلك أنى على وعي تام بأنى لست
أبا روحيا لأحد، ولست مفوضا بالكلام عن
غيري، وليس لى أن أدعى شيئاً من هذا كله
غير قائم ومن ثم فهو غير مبرر.

٣ - وأكرر شكرى لهيئة تحرير «أدب
ونقد» فقد تجشمت عنا نشر مادة لا تدخل فى
العادة فى تخصصها. وقد أسعدنا أن العدد
٨٦ ظهر متوازناً حين قدم للقراء نصاً هاماً
للفيلسوف العربى الكبير ابن رشد، فما أجدنا
نحن أهل اليسار أن نتمثل قبل غيرنا -
العناصر الحية والمهمة فى فكره، خاصة أنه عند
بعض الفلاسفة المحدثين أحد العمد الرئيسية
التي قامت عليها حركة التنوير الأوربية .

١ - محمود أمين العالم : سبون هاماً
من النضال والإبداع، مجلة أدب ونقد،
أكتوبر ١٩٩٢ رقم ٨٦، ص ٢٣

٢ - المصدر ذاته ص ٣

٣ - المصدر ذاته، ص ٢٤ - ٢٥

٤ - المصدر ذاته، ص ٢٨
٥ - عبد المنعم الغزالي، حياة وموت
مناضل، دراسة وقاتلة . «مجلة الظلمة»
القاهرة . أول يناير ١٩٧٥ . العدد ١ . ص
٨٢ - ١٠٧

٦ - أبو يوسف يوسف . لى لا يتدم
أحد على الحياة . تعليق . المصدر السابق .
ص ١٠٨ - ١١٣ .

نستخلص منها العبر والدروس... ومن هنا فلن
تكون إثارة هذه القضية على صفحات هذه
المجلة وسيلة للفرور أو التباهى بالبطولات.
فليس للناس التقدميين أن يفعلوا ذلك لأن كل
من ضحى بحياته منهم يحمل كتابه بيمينه،
ولسوف ينصفه حتماً تاريخ النضال الوطنى
والاجتماعى فى مصر ولسوف ينصف حتماً
شهدى ولويس اسحق ومحمد عثمان وفريد
حداد ورشدى خليل ومستولى الديب وسيد
أمين».

ولقد أسعد كاتب هذه السطور أنه عندما
أعيد طبع كتاب شهدى عطية عن تاريخ الحركة
الوطنية فى مصر ضمن الناشر - دار شهدى -
الكتاب التعليق الذى أشرنا إليه.

خامساً : كلمة ختامية

وفيه ثلاث نقاط:

١ - إن نشأ الماضى بطريقة عشوائية
وانتقامية من جانب من يتخيل أنه ينتمى - أو
كان ينتمى - إلى «الفرقة الناجية» من فرق
اليسار، هذا النشأ يؤدى إل تحويل ماضى لن
يصود إلى أسطورة تكون مصدراً - أو
مرجعاً - لإنتاج وإعادة إنتاج أحكام أو مفاهيم
أو تصورات عفا عليها الزمن.

غير أن هذا الأمر ينتهى بالضرورة إلى
فرض وأحياء معارك تصيب الناس بالإحباط
ولا تخدم فى النهاية حركة اليسار بكل فصائله
القائمة والفاعلة، هذه الحركة التي ربما تقف الآن
ولفترة قد تطول فى وضع لا تحسد عليه.

٢ - ولم أكن أشعر فى حياتى بمشقة خانقة
كذلك التى عانيت بها فى كتابة هذا الرد . فمن
ناحية هناك المحاذير التى ذكرتها من قبل وهى
تلقى على مسئولية ثقيلة. ومن ناحية أخرى

حول ندوات مثوية الهلال:

أسئلة النهضة ونقد العقل التوفيقي

فى الزمان، إلى ما تعتبره أصول الهوية ومكوناتها الأولى بحثا عن خصوصية تراثية مجردة ونقية من لواحق التاريخ وشوائبه مبشرة بأولوية النص وحاكمية الله، فيما تنصب الأخرى خيامها على الجانب الآخر من المتوسط، منتقلة فى المكان، تشد أفاط الحضارة الأوربية واستعارة هياكلها الاجتماعية والتشريعية واستنباثها فى البيشة المحلية، داعية إلى النموذج الغربى فى نتائجه الأخيرة غافلة عن مساراتها التاريخية وخطوط تطورها الفاجعة، كما لو كانت مكتسبات التاريخ منتجا صناعيا قابلا للاستهلاك والتداول بمجرد الاقتناع الفكرى بجزودته وفوائده، وهكذا وقع التياران الرئيسيان الدينى والعلمانى، اللذان ظلا يتجاذبان الواقع الاجتماعى والفكرى، فى التباس المفهوم والهوية، وانطلق كل منهما من نصه الخاص فى ممارسة فكرية وسياسية قائمة على استعارة النموذج، التراثى أو الغربى، متشافة على خصوصيات المراحل الاجتماعية وشروطها. تلك الأسئلة، وغيرها، تبرر مجددا ضرورة إعادة قراءة النهضة بمنهج نقدى يرى الفكر فى تحولاته وليس فى ثوابته، وفى تفاعله الجدلى

لماذا - رغم انقضاء ما يقارب من القرنين - تظل الأسئلة التى فجرها عصر النهضة منذ بواكيره الأولى، هى ذاتها وإلى الآن معلقة وغير محلولة، ولماذا صاغت التوفيقية معادلة النهضة؟ ولماذا تصعد الآن تيارات ارتدادية لاعقلانية تتناول جميع المسائل الفكرية من موقع العداء للعقل والعلم، وتنفضى إلى فلسفات الجوهر الدائم والماهيات الثابتة وتنكر على التاريخ أى إمكانية وكل مقدرة على إنتاج ما هو جديد، وتلقى - وتلك هى المسألة - قبولا جماهيريا متزايدا والتفافا يجعلها تبدو الآن كما لو كانت متحركة فى الشارع والبيت والمؤسسة تأهباً للانتقال الأخير إلى الدولة، ولماذا يظل الواقع المصرى يبحث عن الأب/النموذج، إما فى التراث أو فى الغرب، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسباق الحركات الفكرية والسياسية وصاغنا ثم تطوراتها اللاحقة، حيث تبهت صورة الجماعة عن نفسها وعن الآخر ملتبسة، ومؤسسة على ثنائيات غير محلولة، ترى فى العالم كلا من العلاقات المتعارضة، والقائمة على الاختيار القطعى بين حدين، واتخذت التيارات الفكرية بذلك شكل القبائل المرتحلة، قبيلة تنصب خيامها، منتقلة

شكلت العلاقة بين الذات القومية والآخر الغربي مفصلات أساسية في الأوراق المقدمة، حيث ركزت مجموعة من الأبحاث على العرض التاريخي والتفسير لنشأة وتطور الرؤية العربية للحضارة الأوروبية والاستجابة لها. والرؤية في أحد تعريفاتها فعل جماعي، إجمالي، عفاي سابق على التحليل يتألف من مجموع الصور والتصورات، الأفكار والأحكام والمعتقدات والأعراف التي تلخص في ذهن شعب ما شعباً آخر، ويترجمها عملياً هذا الشعب في مواقف وحركات وسلوكات كلها جماعية حتى ولو قام بها فرد واحد، والآخر الذي تجسده الصورة ليس معطى أتصرف به كما أشاء بل هو فعل وذات، وتمر الصورة أثناء تطورها، كما يرى أنطون المقدسي، براحل ثلاث هي أيضاً من مستويات وجودها، الأولى، جماعية تتكون معها الصورة عفاي إثر الاتصال الأول بين شعب وشعب، وتميز الجماعة عن هذه الصورة بالأجناس الأدبية الخاصة بها، ومنها الحكم الشعبية والكلمات الماثورة، النكات والأساطير والحكايات، الثانية فردية تتألف مما يكتبه كتاب شعب عن شعب آخر، وبهذا يتأثرون ويؤثرون في الرؤية الشعبية، فيعبرون عنها وفي الوقت ذاته يعبر كل منهم عن وجهة نظره وتبدأ المرحلة الثالثة من زمن النقد الذي يأتي متأخراً عندما يتناول التحليل المنهجي صور فترة زمنية مضت وانقضت، فيضع كل صورة في إطارها ويجردها بالتالي من هالتها السحرية (١).

لقد ظهرت البواكير الثقافية الأولى للنهضة إثر عودة أول بعثة دراسية أو فداه محمد علي

مع الأبنية والتراكيب الاجتماعية وليس في رصده الظاهري لها، خلافاً لما هو حادث غالباً من بحث التاريخ بمنهج وصفي وتبريري، ولعل تلك المراجعة الراجعة هي ما دعت «الهلال» لأن يكون احتفالها بمئيتها الأولى مناسبة لإعادة قراءة النهضة وطرح أسئلتها الجوهرية، وذلك عبر ثلاث ندوات متتالية وقد تناوب تقديم الأوراق الفكرية والأبحاث عدد من ممثلي الاتجاهات الفكرية الفاعلة الآن في المحيط الثقافي العربي، حيث أجريت عقب تقديم الأوراق تعقيبات وحوارات موسعة.

إن السؤال الآن، وفق ورقة العمل المقدمة للندوة، هو: هل كان التغيير سطحيًا أعطى الخارج مظهرًا تحديثيًا، ولم يصل إلى الجوهر والعلاقات والخبرة المشتركة، وهل كان التنوير محددًا بحدود النخب المتعلمة ولم يبلغ الهياكل والجلور؟ إن قضية الدولة الدينية والدولة المدنية أصبحت مشار خلاقات وزاعات فكرية وسياسية، رغم أنها لم تبلغ هذه الحدة الخلافية في البدايات الأولى لعصر النهضة، وماتزال الدعوة إلى الإصلاح والتجديد الديني شعارات عامة لم ترتفع إلى مستوى المشروع المتكامل، وماتزال قضية العلاقات بين الأنا القومى والآخر الغربى موضع تفسيرات ومواقف مختلفة تتراوح بين الدعوة إلى الاندماج الكامل أو الرفض المطلق على أساس طائفي يكاد يصل أحياناً إلى حد صياغة رؤية صليبية جديدة لهذه العلاقة، أو محاولة التوفيق المظهري بين خصوصية الهوية القومية والآخر الغربى. لتلك الإشكاليات وغيرها، ساقى الهلال مبرراتها لاتخاذ الندوة كمقدمة لاعادة قراءة النهضة، استشرافاً لعصر قادم، واستهلالاً لمشوية جديدة من التنوير، كما نأمل ومن

تجسيدا لتلك الإزدواجية :التأثر الثقافي والمقاومة السياسية ،وهي إزدواجية تعكس سمة جوهرية فى البنية الأساسية للغرب الحديث.

ويقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفى والرغبة فى التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة فى صميم الحضارة الأوروبية ذاتها ،فإنها قد ولدت تشوهات ماثلة فى المجتمعات التى احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفى هذه الثنائية أو كليهما معا ،إن جدلية المواجهة مع الغرب قد أصبحت منذ هذه البداية المبكرة تكمن فى جذور أهم التيارات الثقافية التى سادت عصر النهضة ،وتقتل ذلك التيار التحديثى مثلما تجسد فى حركة مقاومة التحديث والتبشير بالعودة إلى التراث فلم تكن تلك الحركة التراثية التى اتخذت أشكالا ومسميات متعددة طوال عصر النهضة مجرد تطور ذاتى للفكر التراثى ،ولم تنبثق بفضل رغبة هذا الفكر فى الانتقال إلى مواقع جديدة وإنما كانت فى جوهرها رد فعل على الخطر الخارجى الزاحف .

يكتفى الدكتور فؤاد بذلك التحديد الإجمالى لحركة الثقافة العربية . عبر علاقاتها المركبة مع الغرب ،ورغم صحة تحديداته إلا أنها تظل قراءة للنتاج الفكرى منعزلا عن سياقاته الاجتماعية المحددة . كما أن إجماله جاء نظرة طائر محلق ،نظرة ثابتة ولكنها مبتسرة ،تقابل على نحو ميكانيكى بدرجة ما بين الطبيعة الإزدواجية للغرب والتباساته المعرفية والاستعمارية ،وبين الإزدواجية فى الثقافة العربية ،دون اهتمام بفحص جذور ومسارات الإزدواجية والتوفيقية فى الفكر العربى ،مما جعله عمله -فى تلك الجزئية- منحصرأ فى

إلى باريس ،ومن يومها إلى اليوم ما يرح الغرب حاضرا بشكل أو بآخر فى أغلب الكتابات العربية ،ويذهب الدكتور فؤاد زكريا فى ورقته المقدمة «نحن والغرب» إلى أن مفهوم الغرب محاط بقدر غير قليل من الالتباس ،وذلك لأن الطابع المميز للغرب ثنائى الأبعاد ،عقلى وعسكرى ،ثقافى وسياسى ،فضلا عن التباس آخر يقع بين المعنى الحضارى والمعنى الجغرافى للفظ الغرب ،ذلك الذى نستخدمه بالمعنى الذى ارتبط ،خلال القرون الأربعة الأخيرة .بالسبق السلمى والتقدم الثقافى ،وموضع الالتباس هنا أن الغرب أيضا موقع جغرافى معين ،وفى هذا الموقع تقع شعوب يجمعنا وإياها تاريخ طويل من العلاقات المعقدة التى كانت فى الأغلب عدائية .

ولعل الإشكال الرئيسى الذى تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات يكمن فى إزدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم «الغرب» أى فى كون هذا المفهوم منظويا على عنصرين لا ينفصلان عنه ،يسير كل منهما بطبيعته فى اتجاه مضاد للأخر ،ويشكل تقيضة أساسية فى صميم عملية الاتصال مع الغرب ،كانت هذه التقيضة ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث متمثلة فى الحملة الفرنسية بجانبىها العسكرى والثقافى ،فقد كانت حملة العلماء جزءا لا يتجزأ من الحملة العسكرية ،وجاءت الحملتان سويا لكى تقدما رمزا صارخا ومبكرا للالتباس الأساسى فى معنى الغرب ،وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التى ربطت أو فترقت بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة ،وتقتل ذلك واضحا فى قادة النهضة الذين كانوا ،بمعنى ما

قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة في خصائص مشتركة، وهو عمل على أهميته أشبه بالافتتاحيات والعناوين المجملعة. ولعل الإدراك المبذول للتباين والتعدد داخل رؤية الأثنا ذاتها في مرآة الحر، وهو ما حدا بالدكتور حसन حنفي في بحثه المدم «الموقف من الغرب، الماضي والحاضر والمستقبل» إلى رصد ثلاثة تيارات تلتقي جميعها في نموذج واحد هو «الغرب فقط للتحديث» وإن اختلفت فيما بينها في نقطة البداية، الدين في تيار الإصلاح الديني، والعلم في التيار العلماني، السياسة أو الدولة في الفكر الليبرالي».

ويحدد الكاتب تحولات التيارات الثلاثة ومساراتها عبر المراحل الزمنية المختلفة، ففي تلك المرحلة الممتدة من رحيل الحملة وحتى الاحتلال الإنجليزي، شكل الآخر الغربي نموذجاً للتحديث ليس فقط في العلوم الطبيعية والصناعات العسكرية وإنما في هياكل المجتمع وأبنيته، ويأتى فشل الثورة العرابية وإنهاء مشروعها الإصلاحي نقطة فاصلة، فقد ارتد محمد عبده نسجياً وأصبح نصف سلفي، أشعرياً في التوحيد، معتزلياً في العدل، ثم تأتى النقطة الفاصلة الثأنية، وهي إنهاة الخلافة الإسلامية بعد قيام الثورة الكمالية التي تبنت العلمانية والنمط الغربي للتحديث كلفة، فينقسم تلايمد محمد عبده إلى تيارين: السلفية والعلمانية، فقد غلبت على رشيد رضا السلفية دفاعاً عن الخلافة والإمامة العظمى، فنشأ بذلك التيار السلفي الحديث باحثاً عن جذوره عند محمد عبد الوهاب ثم تمحداً إلى أحمد بن حنبل، وكتب على عبد الرزاق «الاسلام وأصول الحكم» متبنياً

العلمانية الغربية من داخل حركة الإصلاح داعياً إلى الفصل بين الدين والدولة على النمط الغربي، وفي كلتا الحالتين ظل الغرب نمطاً للتحديث، وتشهد الخمسينات فيما يرى الدكتور حنفي النقطة الفاصلة الثالثة، فقد ارتد الفكر الإسلامي بتأثير الصدام بين الإخوان وضباط يوليو، فخرج من المعتقلات عاجزاً عن التعامل مع الواقع، منعزلاً عنه، دائراً على عقبيه، من الضد إلى الضد، ومن النقيض إلى النقيض، الإسلام في مواجهة المجتمع في الداخل والعالم في الخارج، وبذات الآلية يرصد البحث في عجالة ظواهر الاتجاهين: العلماني، والليبرالي، وتحولاتهما فالفكر العلماني يبدأ بأنه لن يتغير شيء في الواقع إن لم تتغير نظرتنا للطبيعة والمجتمع، فبشر «شبل شميل» بنظرية التطور، وأنشأ «فرح أنطون» مجلة الجامعة للمصوة إلى العلمانية كما حددها التجربة الأوروبية، وأسس «يعقوب صروف» المقتطف لترويج نظريات العلوم الطبيعية، ثم بدأ «سلامه موسى» في الترويج لكل ما هو غربي في العلم والسياسة والاجتماع. ويبدأ الفكر السياسي الليبرالي من مسلمة: أنه لا يتغير شيء في الواقع إن لم يتغير في السياسة أو في الدولة أولاً، روج الطهطاوي وخير الدين التونسي لفلسفة التنوير باعتبارها نموذج الحداثة، الحرية والمساواة، الدستور والقانون، البرلمان والتعددية الحزبية، قان الطهطاوي بناء الدولة في «مناهج الألباب» ننشأ جيل آخر، لطفى السيد، يقصر همه على الأمة المصرية، ويوصل فقط لتحديثها الغربي ليس في الشريعة الإسلامية كما فعل الطهطاوي، بل في مصادرها اليونانية كما هو الحال في الغرب، وازداد التغريب درجة عند طه



بينهما. كما أن أحادية التفسير تبطلها الوقائع التاريخية، ذاتها، فليست معتقلات الناصرية وخدھا هي المولدة لتيارات الإسلام السياسى المعاصرة وإرتداداتها الفكرية، فلم تكن قوة السلطة فقط هي التي أعطت الناصرية القدرة على التخلص المؤقت من الإخوان ولم يكن عنف المعتقلات وحسب هو المكون للجماعات الدينية، لقد كان المشروع الناصري، فيما يرى غالى شكرى، عنوانا لمعادلة بديلة للتوفيق بين الاسلام والغرب، هذه المعادلة الجديدة هي التركيب بين القومية العربية والعالم، ليست ثنائية جديدة وإنما تغيير في محتوى النهضة، ولكن الناصرية التي أبدعت هذه الصيغة للبدل التاريخى وقعت أيضا في أخطاء تاريخية، فهي لم تبذل صيغة ديمقراطية بديلة للبرالية وانصاقت وراء الحلول الادارية واتجهت إلى تصفية البدائل المنظمة، الاسلام السياسى والحركة الشيوعية وأحلت النخبة العسكرية محل النخبة السياسية، وغير ذلك من اخطاء ولدت في مجملها بديلها الثيوقراطى (٢).

يندرج بحث الدكتور حسن حنفى وغيره من أبحاث ندوة الهلال، في تلك المنظومة الفكرية التي تعطى النهضة بعدا زمنيا هو الحملة الفرنسية وبإطارا مكانيا مركزيا هو مصر، ولن أتوقف هنا لمناقشة ما إذا كانت الحملة قد قفزت على السياق الاجتماعى والفكرى في القرن الثامن عشر وابتسرت تطوره الذاتى، أم إنها شكلت وفق الكتابات الشائعة، صدمة الحداثة المؤسسة بدورها للنهضة، فذلك خلاف شائع، فقط يكفينى هنا أن أشير إلى بحث الدكتور ليلي عنان «الحملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة» الذى حاولت

حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» لكى تصبح مصر جزءا من الغرب ومرتبطة به، جزءا من ثقافة البحر الأبيض المتوسط بشاطئية الغربى والعربى.

في النقاط السابقة، وبصورة مجملية، استعرضت الأفكار الأساسية التى أوردها حسن حنفى حول المحور الأول الذى تهدت حوله بصورة الغرب في مرآة الذات القومية، حيث اتخذت الذات وعبر مراحل تاريخية محددة من الوافد الغربى غطا للتحديث، غير أن المسألة تظل رغم إضحاته ملتصقة، وذلك لأن الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية «إخفاق العربيين»، الاحتلال، الصدام مع ضباط يوليو» التى فسر بها حسن حنفى الانقلابات الجزرية في مواقف وتوجهات تيار الإصلاح الدينى هي ذاتها التى تعرضت لها بقية التيارات، فلماذا اتخذ المنحنى الفكرى للتيار الدينى تلك المسارات المحددا، إن الوقائع على تأثيرها الحاسم قطعاً ليست كافية، حيث يظل الاحتياج قائما إلى فحص البنية الداخلية للفكر الدينى في جوانبه المعقيدة والاجرائية معا، وبشكل آخر، فإن تفسير العنف الدينى كنتيجة ورد فعل للمعتقلات والتعذيب والحصار السياسى والأمنى والأزمات الاقتصادية، يقصر الرؤية على أحد جوانبها ويركزها في واحد من أبعادها، فنفس تلك المسببات قائمة في حالة التيارات الأخرى، دون أن تأخذ مسارات مماثلة لتلك التى اتخذتها التيارات الدينية، والمسألة بذلك تظل بحاجة إلي تدقيق مغاير يبحث فى الآليات الفكرية ذاتها وفى كينيفات الاستجابة وأطرها المرجعية، وليس مجرد رصد محولات الواقع فى مستوى، وتحولات الفكر فى مستوى ثان، ثم اجراء تطابقات أو تعارضات

والحجاز والصحراء الليبية والسودان، وقام على الإحياء الدينى والدعوة الى توحيد التوحيد الإسلامى كما فهمه سلف الأمة أى الدعوة إلى إحياء الإسلام العربى، بتعبير طه حسين، وتطهيره مما أصابه من نتائج الاختلاط بغير العرب، ومن هنا جاء تركيز هذه التيارات وخاصة الوهابية على تنقية عقيدة التوحيد مما طرأ عليها بعد عصر الإسلام العربى، إسلام العرب الأرائل قبل عصر الفتوحات، وإذا كان صحيحا أن عقيدة التوحيد قد بلغت أقصى صورها الفكرية على مدار التاريخ الفكرى الإسلامى فى التحريد المعتزلى الذى بلغ حد نفى الصفات عن الذات والقول بخلق القرآن وحدثه حتى لا يتعدد القداماء مما قد يشوب وحدانية القديم، لكن فكر المعتزلة الفلسفى كان وليد مجتمعات متحضرة واستجابة لتحديات فكرية وفلسفية تميزت بها بيئات فكرية معقدة ومركبة. ومن هنا كان هذا التجريد المعتزلى غريبا ومرفوضا من محمد عبد الوهاب الذى رفض حتى الاستدلال بالقياس ووقف عند ظواهر النصوص القرآنية والنسبية ورفض أن يلجأ فى فهمها للتأويل واستقرت الوهابية على أن رأى لا وأن له بجانب النص (٤).

ورغم إخفاقها، فى النتائج الأخيرة، فى إقامة دولتها السلفية، إلا أن تلك الدعوات أحدثت تأثيرات معيانية فى مشاريع النهضة التى واكبتها أو أعقبتها، فهى لم تكن دعوات دينية محض بل قومية وسياسية وحركات اجتماعية منظمة بعضها خاض الحروب وبعضها وصل إلى السلطة فضلا عن أنها كانت ترى رأي بن حنبل فى ضرورة أن تكون الخلافة فى قریش، أى فى العرب، ويعنى ذلك قرندا ضمينا على استئثار الأتراك بالسلطة ويحمل دعوة

أن تتبين فيه حقيقة جنود الحملة وضباطها قبل أن تحویلهم أساطير القرن التاسع عشر إلى أنبياء للحرية والتنوير، وذلك من خلال دفاتر يومياتهم وخطاباتهم إلى ذويهم، فضلا عن حقيقة بونايرت نفسه، تلك التى تبدو واضحة إذا ما تذكرنا أنه بعد شهر واحد من عودته إلى فرنسا من مصر، استولى على الحكم فى انقلاب عسكري سلمه السلطة المطلقة، وأنه كبت بعد ذلك مباشرة كل الحريات، وأزال كل ما اكتسبه الشعب الفرنسى من مكاسب الثورة، وألغى حتى مبدأ الانتخابات وأغلق الصحف، وأصبحت حكومة فرنسا وقضاؤها وفكرها فى يده هو وحده، أصبح حكمه فردية مستتبدة ومطلقة حتى تروج نفسه امبراطورا (٣).

إن رؤية الحملة الفرنسية كعلامة فارقة بين زمنين أضحت من المعطيات الثابتة فى كتابات الكثرة من المشتغلين بالتاريخ الاجتماعى والفكرى وهى فضلا عن وقوعها فى المنهج التجزيى - تتحدد بالتقدم باعتباره مفهوما كليا مستقلا من وقائمه أو كعملية تحريك واستنفار لقوى بدئية يفترض أنها كامنة فنيا غير عابثة بصيرورة التاريخ أو تحولاته، وإذا كان لنا أن ننسأل حول تأثير الحملة ونتائجها، فلا يكفى أن نشير إلى طابعها المزدوج، الاستعمارى والمعرفى، ولا أن ننظر إلى التحولات التى أعقبتها باعتبارها تركيبا جنينيا منسوبا لها، وإنما يجب أن ننظر للحملة فى إطار تفاسلات القرن الثامن عشر ونسبجه الاجتماعى والسياسى، ذلك الذى أفرز ككل مجمل التغيرات اللاحقة.

لقد شهد القرنان الثامن والتاسع عشر مشروعين للنهضة، تركز الأول فى الأطراف، نجد

إلى عروبة الدولة والإسلام، كما أن تلك السلفيات الأولى قد تعددت الدعوة إلى النشاط العملي وإقامة نماذج صغيرة لدولتها المقترحة على نحو ما نجد في «الزوايا» التي أقاتها السنوسية، وهي تجمع سكانى شبيهة بالتعاونيات، وقد انتشرت هذه الزوايا وتعددت وشكلت الحزام الإسلامى لأفريقيا جنوب الصحراء، وبالمثل كذلك، كانت المهديّة حركة جماهيرية محملة بالنزوع القومى ومشبعة بقوة الخرافة «المهدي المنتظر» ساعية إلى لقاء سلفى يصل زمنها الخاص بزمان الرسول مباشرة مسقطه ما بينهما من أزمنة.

ولعل تأثيرات تلك الدعوات فى حركة الجموع لا فى النخب هو بادفع بعابد الجابرى فى إحدى مصاجلاته مع حسن حنفى فى اليوم السابع تحت عنوان «لأنّدين لها بل للحركة الوهابية» بأن الساحة العربية كانت واقعة تحت تأثير الوهابية والسنوسية والمهديّة، زمن الحملة الفرنسية وزمن امتداداتها، أما حركة التنوير فقد كانت محصورة فى مصر والشام وحدهما، وأصدائها فى الأقطار العربية الأخرى كانت من الضعف بحيث لا يمكن مقارنتها مع أصداء الحركة الوهابية ومثيلاتها، ولست أجد ضرورة ما للدخول فى محاجة حول أيهما كان أكثر تأثيرا، الوهابية أم الحملة الفرنسية، فليست المسألة إقامة تقابلات ثنائية بين حركتين متعارضتين أية إجابة لن تكون قطعية، فالتأثيرات متشابكة، مترابطة بامتداح الجغرافيا وتعدد المصادر الثقافية والأوضاع الاجتماعية، دون أن يمتلك تيار بعينه أن يكون دولة أو نموذجاً مهيمناً، وظل الطابع العام هو تجاوز التيارات وتفاعلها فى مراحل معينة، وانعزالها عن بعضها وانغلاقها على ذاتها فى

باقى المراحل. غير أن إشارة الجابرى تكتسب ضرورتها من إقارها الضمنى المغاير للمستويات من الكتابات بعدم مركزية الحملة الفرنسية، واقتصار التنوير على النخب المثقفة وبقائه فى دائرة الأفكار.

كما إن شعارات ومفاهيم التنوير، كما يقول الجابرى كذلك، كانت وما تزال غريبة عن المجال التداولى للغة العربية وعن الحقل الشقافى العربى السائد، وإن مفهوم «المساواة» ومفهوم «المواطن» ومفهوم «حقوق الإنسان» وهى المفاهيم الأساسية التى يقوم عليها الفكر التنويرى هى مفاهيم لم يحدث بعد أن تمت تبيئتها فى فكرنا وثقافتنا، ويبقى مع ذلك أن نشير إلى صحة ما ذهب إليه «مصطفى النواتى» من أن فكرة الجابرى تبقى قائمة على تقسيم كسمى لا نوعى لمدى تأثير كل من الوهابية والحملة، فالحركة الوهابية وأن لا مست أعداداً أكبر بالقياس إلى أولئك الذين لامستهم أفكار التنوير، فإن تأثيرها يبقى محصوراً كذلك فى إطار النخب التقليدية، وهى نخب محافظة بطبيعتها فلم تلعب دوراً نهوضياً مهماً، كما أن الوهابية نفسها لم تخرج عن إطار المنظومة الفكرية التقليدية إلا بصغورتها الطقوسية، وبالتالى فإنها لم تمثل نقلة نوعية، وكالسنوسية والمهديّة، فإنها لم تستطع أن تبنى دولا عصرية ولا أن تقدم نموذجاً صالحاً لاستقطاب حركة نهضية، أما الأفكار التنويرية فمثلت نقلة نوعية على مستوى النظام الفكرى والسياسى، لا مست نخباً عصرية ديناميكية بل واخترقت حتى النخب التقليدية ولو بدرجات متفاوتة، غير أن ضعف تأثيرها وانحصاره فى دوائر الطليعة المثقفة، يعود، فيما يرى التواتى إلى الاختلاف

مدنية، والمعايير كانت مصلحة الأمة لا الموقف من الدين ويرى غالى شكرى أن النشأة المشوهة لأشباه البرجوازيات كانت سببا في تكوين ما سمي بمعادلة النهوة المتركة من الثنائيات المعروفة وهي نهضة قامت لتصوغ الفكر الذرائعى للبرجوازية الهجين، تلك التى لم تكن طبقة جديدة ولدتها وسائل الانتاج والاحتياجات الاجتماعية، بحيث تكتسب مشروعاتها وقدرتها على النمو المستقل (٦)، وعلى ذلك، فإن عصر مطلع النهضة لم يشهد حركة عربية تحديشية خالصة تعمل على الاستيعاب الكلى والجوهرى للحضارة الغربية بإحلال النظرة العلمية محل النظرة الغيبية وقصر الدين على جانبه الروحى الفردى، وما برز ضمن هذا الانقياد بمثل نماذج فردية وفئات محدودة من خارج البيئات السلفية والوفيقية، ومن خارج الإيمان الأصولى، وهو ما أدى إلى تفرع التوفيقية إلى نزعة قبولية شبه مطلقة للفكر الأوربى وإلى سلفية منكثنة على الذات.

وهكذا - فإن العلاقة مع الغرب لم تكن تركيبا آليا بين ثنائية الذات والآخر، ولم تكن تبادلا مرآويا بين صورتين، وإنما اكتسبت طابعا التباسيا على مايرى فؤاد زكريا، أو أخذت مستويات متعددة على ما يذهب حسن حنفى. وينتقل «نصر حسامد أبو زيد» باستقصاءاته الفكرية خطوة أبعد، فهو يسعى إلى فحص مشروع النهضة داخل تراث الذات - الإسلامية بصفة خاصة، راصدا الصيورات التاريخية ونقاط الصدام الأساسية فيها، وكاشفا عن حقيقة أن الأزواجية فى النظر إلى أوربا هي ذاتها الأزواجية فى

الأساسى فى مدى تطور البنية الاجتماعية بين البيئة التى نشأت فيها تلك الأفكار والبيئة التى انتقلت إليها (٥) وتلك نقطة فاصلة، تطرح علاقة الأفكار بالمجتمع المنتج لها وطبيعتها حينما تنتقل إلى بيئة مغايرة، فهى لا تحتفظ بنفس خصائصها وإنما تكتسب مواصفات مختلفة فأفكار الثورة الفرنسية كان وراءها عالم جديد وقوى أخذت تبنى نفسها على رأس المال وعلاقات إنتاجه دافعة إلى الهامش اقتصاد الملكية العقارية الربعية بكل علاقاته والقوى القائمة عليه من إقطاعية وكنسية وسلطات مطلقة، وحينما انتقلت تلك الأفكار إلينا بدت كما لو كانت محض قناعات فكرية وفلسفية للنخب الناهضة، تتعامل مع النتائج لا السياق، ومع المحصلة النهائية لا المسار، فلم تتحول إلى ثوابت فى النسيج الاجتماعى، ومن هنا فإن مآزق فكر النهضة فى كل مراحلها يعود إلى محاولة إنجاز مشروع مجتمعى فى غياب فاعله التاريخى.

ويقوم المشروع النهضوى الثانى على نقض ميراث العصر المملوكى - العثمانى واتخاذ المصلحة المدنية لا السلفية الدينية معيارا وإطارا، وتحديث البنى والهياكل الاجتماعية والسياسية على غرار التمدن الأوربى، وهو مشروع توفيقى فى الأساس، قام فى المراكز والمدن لا فى الأطراف والصحراء، واتخذ من مصر فى عهد محمد على أولى محطاته وأكثرها أهمية، وقد تميزت هذه النهضة بكونها حركة إصلاح مدنى قادها مصلحون مدنيون، ونهضت بها مجموعة من العلماء والقادة والمدراء الذين قيسروا عن المصلحين الدينيين، فى كونهم لم يتقدموا إلى الأمة كحفقها، وعلماء دين، فالمنطلقات الاصلاحية كانت

الذات.

بحسب «مشروع النهضة بين تلبية الطبقة والتراث التوفيقى» على تأكيد التحولات الفكرية فى إطارها الاجتماعى والطبقى، وهو يرى أن وعى الطبقة محصلة لتفاعل عناصر ثلاثة: حقائق وجودها الاجتماعى وشروطه أولا، ممارستها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وحركتها ثانيا، تراثها الفكرى والعقلى المستمد من ماضيها ثالثا. وهو يرى أن العنصر الأول قد تم تحليله بشكل كاف فى كتابات كثيرة، وتم الاقتراب من العنصر الثانى، بينما لا يزال العنصر الثالث غائبا عن محاولات التفسير والفهم، رغم ذلك يظل تحديد الدكتور نصر لشروط إنتاج الطبقة لوعيتها نظريا ومجلا، فمفهوم الطبقة، كما يرى فيصل دراج «مفهوم مجرد وشكلى، ولا يمكن معرفة حدوده إلا إذا طبق على وضع اجتماعى محدد، أى أن دراسة الطبقات والشكافات الطبقيّة لا تعطى نتائج علميّة إلا إذا طبقت على تشكيلة اجتماعية - اقتصادية محددة إذلا يمكن دراسة الوضع الثقافى بدون دراسة نمط الإنتاج وشكل الدولة وتمايز الطبقات» (٧). لقد اعتمدت توفيقية النهضة على التنظيم التسيرى القائم على مبدأ إرجاع القيم والمنجزات الأوربية إلى جذور أو قسرات أو أصول إسلامية بغض النظر عن المستندات التاريخية لهذا الإرجاع أو الفروق القائمة بين النظامين الإسلامى والغربى، فالديمقراطية تتوافق مع الشورى، المنفعة العامة تتوازى توفيقيا مع المصلحة الشرعية، رأى العام الحديث يقارن بمبدأ الإجماع الفقهى، والضريبة بالزكاة وغير ذلك، وإذا كان محمد عبده قد بدأ هذه المعادلة بالقول إن الحضارة تتوافق مع الإسلام، فإن الرعيل الثانى من مدرسته مال

فى إضاعة دالة وكاشفة، يرى الدكتور نصر أن الازدواجية فى النظر إلى أوروبا قد ازدادت تعقيدا وتركيبا حين حاول العقل العربى التوفيق بين أوروبا والتراث الإسلامى العقلانى المؤهل للتواصل مع فلسفة التنوير هو بالأساس التراث الرشدى والمعتزلى على مستوى الفلسفة وعلم الكلام، والتراث العلمى التجريبي، وهذا التراث هو الذى انتقل إلى أوروبا عبر الأندلس فى عصر النهضة وأضادت منه فى صياغة معادلة نهضتها، لكن هذا التراث ذاته فى سياق الحضارة الإسلامية كان تراثا مهشما، تم حصاره وعزله داخل دائرة ضيقة من الصنوة لحساب تراث آخر امتزجت فيه الحنبلية والأشعرية والصوفية هذه الصيغة التراثية التى قوتها اليهمنة التركية العثمانية هى التى أدت إلى التعامل مع التراث العربى الإسلامى بوصفه كلا جوهريا موحدًا، ويبدو هذا التعامل نوعا من الانعكاس لازدواجية التعامل مع أوروبا بوصفها كلا جوهريا موحدًا، إنه فى الحالتين انعدام الوعى التاريخى بالظاهرة، سواء كانت تلك الظاهرة أوروبا أو كانت التراث العربى الإسلامى، ويذهب الدكتور نصر إلى أن محاولة التوفيق التى نشأت مع تبلور التعارض بين الهويتين، وكما مثلها محمد عبده قد تحركت قليلا عند طه حسين، فلم يعد الغرب النسبة له أفكارا محتاج لإيجاد مثيل لها يوافقها من التراث الإسلامى، بل تحول إلى أداة منهجية لتحليل التراث وفهمه ونقده، غير أن معادلة طه حسين لم تصل إلى غاياتها المرجوة، لأن إنجاز التوفيق السابق عليه «محمد عبده» لم يكن حاسما.

ويركز الدكتور نصر ابتداء من عنوان

بطرف المعادلة إلى الناحية الأخرى فقال؟ إن الإسلام يتوافق مع ما تأتى به الحضارة وقد استمرت التوفيقية منذ مطلع عصر النهضة وتبعها لما جرى تطورات المؤثرات الغربية، وتوسعت كلما جاءت هذه المؤثرات بتحديات أكبر فى إعادة تفسير الإسلام عقليا ومدنيا من أجل الحفاظ على سلامة منطلقها النظرى المبدئى (٨).

وفى سياق الكشف عن أسباب إخفاق مشروع النهضة التوفيقى الذى أدى فى النهاية إلغاء التوفيقية ذاتها والانحياز الكامل لهذا الطرف أو ذاك من أطراف المعادلة، يذهب البحث إلى أن النهضة تمت فى إطار مشروعات تخيمية تستبعد الجماهير إن تحليل خطاب النهضة من هذه الزاوية يؤكد أن كل مشروعات الفكر التنويرى كانت تنتظر قيام النهضة الحاكمة بتبنيها وتنفيذها على أرض الواقع. وهنا تحديد جوهرى لأزمة النهضة، فما يجمع بين كل المشاريع النهضة هو تعويلها على الدولة لانجاز كل مشاريع التغيير، وهو علة فشلها فى استئصال ما يسميه البعض «بنية الهيبة» وبالتالي عجزها فى استئصال سمات الرعوية من شخصية العربى واستنبات ملامح المواطنة فيه.

وفى إجابته على سؤال مماثل «لماذا ينتكس التنوير؟

يرى الدكتور جابر عصفور أن قضايا التنوير «ظلت فى صيغها الثنائية التى لم تحل تعارضاتها حلا جذريا، يتفى صيغة معرفية بصيغة معارضة، فظلت الثنائيات قائمة تعوق بطبيعة بنيتها كل فعل جذرى من أفعال الوعى الضدى وتحيل ثوراته المعرفية إلى نزعة إصلاحية توفيقية» (٨).

ولعل ذلك الإدراك المبدئى لخصوصية مشروع النهضة وعوامل إخفاقه ذلك الذى تبنى فى ندوات الهلال وغيرها من المراجعات الفكرية، أن يشكل خطوة أولى وضرورية، لكى ينتقل التقدم من مرجعية العصور الأولى المستقبل..

المراجع

- ١- أنطون المقدسى: العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية «وقائع ندوة همبورج» الدار التونسية للنشر، ص ٨٨، ٨٩.
- ٢- غالى شكرى: أقتعة الإرهاب «البحث عن علمانية جديدة» هيئة الكتاب، ص ٤٩.
- ٣- ليلى عنان: الحملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة، دار الهلال، ص ٢٠.
- ٤- محمد عمارة: تيارات اليقظة الإسلامية الحديثة، دار الهلال، ص ٢٨.
- ٥- مصطفى التوانى: أثر الثورة الفرنسية فى فكر النهضة، دار محمد على الحامى، تونس، ص ٦٠، ٦١.
- ٦- غالى شكرى: مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦.
- ٧- فيصل دراج: الثقافة والطبقات الاجتماعية، أدب ونقد، مارس ١٩٩٠، ص ١١.
- ٨- محمد جابر الأنصارى: تحولات الفكر والسياسة، عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٠، ص ١١.
- ٩- جابر عصفور: إبداع هيئة الكتاب، مايو ١٩٩٢، ص ٣٠.

الحجر الداير بين النساء

بنية واحدة للأحداث تتكرر بتصرف مع الزوجات الثلاث: حسين فهمي يحاول اقترحام عالم الأعمال من باب الزواج فيغشول فى الأعمال والزواج. لكن سيناريو وحوار سامية شكرى بخفة ظلها وتفتنها فى دفع تطورات جديدة للأحداث، يشدان المتفرج لا سيما أن الكاتبة امرأة، مما يعطى الفيلم مذاقا جديدا ونظرة غير مألوفة للشخصيات والمواقف فى البنية والتفاصيل. هكذا نجد المرأة التى تمتلك زمام المبادرة فيم تواضعا على أن المرأة تخجل منه (مثلا: إلهام شاهين وصفية العمرى تعرضان الزواج على حسين فهمي)، كذلك نشعر بنظر امرأة فى سيناريو يصور رجلا يبيع جسده (بصورة شرعية) ويعترف صراحة أن هناك رجلا كانوا يفضلون أن يكونوا فى «حریم» فالصهر ليس حكرا على جنس دون آخر. تتحطم كثير من كليشيهات السينما عندما تكتب المرأة. ورغم أن هناك سيناريست رجلا قد حاولوا مثل ذلك (وأنت البهى مثلا فى «سيداتي آنساتي» إلا أن نظرة الرجل للمرأة فى السينما تظل فى مجموعها محكومة

«الحجر» (أو الذكر) هو حسين فهمي «الداير» بين زوجاته: (ليلى علوى) زوجته الأولى وحبيبته وأم أولاده متوسطة الحال و(صفية العمرى) زوجته الثانية التى يعطيها جسده مقابل أموالها و(إلهام شاهين) التى يبحث معها عن المال الذى لا تملكه الأولى وعن الحنان الذى لا تمنحه الثانية. وعبر هذه الرحلة، يحاول دون جدوى، أن يصبح من رجال الأعمال، كما تفشل زيجاته عندما تعلم كل منهن أن لها أكثر من «ضرة».

إن اللافت للنظر فى «الحجر الداير» لمحمد راضى، هو الطابع «التلفزيونى» للفيلم - بالمعنى الكاريكاتورى. فالحوار طويل جدا ومعظم الأحداث تدور فى أماكن مغلقة، فى منازل خاصة تضم دراما عائلية، مثل المشاكل الصغيرة من الحياة اليومية فى منزل أسرة حسين فهمي: صراخ أطفال، طهو، مذاكرة...

ورغم أن الفيلم مجمع، إلا أن إيقاعه تلفزيونى، لا يناسب طوله: ساعتان وربع، يمكن اختصار نصف ساعة منها دون أن يخل شئ من الفيلم. فالبقصة عبارة عن تنويعات على

الافتعال الفج، فتألق حسين فهمي كممثل كوميدى لا يبيع عاهات ولا يستظرف وليلى علوى بدون مكياج أو دلع وإلهام شاهين بدون كليشيهات الفتاة الأولى، فبدوا جميعا فى أحسن حالاتهم، مع باقى فريق التمثيل.

يبقى أن نشير للمدلول الاجتماعى للديكور والملابس، فالمفروض أن حسين فهمي أفقر من أن يكون ديكور منزله بهذا المستوى ومن أن تكون خادمته (سميرة محسن) بهذا الثراء فى ملابسها وتسريحاتها ومكياجها. أما ملابس باقى الممثلين، فقد كانت مناسبة لوضع كل منهم اجتماعيا، ووظف السيناريو دلالتها، فحسين فهمي مثلاً، كان يرتدى بذلة فرحه حسين يذهب لحفلات رجال الأعمال، وفيما عدا ذلك يرتدى نفس الملابس تقريبا.

إن سيناريو سامية شكرى يتضمن حسا اجتماعيا فطريا، فهى تتساءل من خلال الأحداث، بل وعلى لسان شخصياتها: لماذا يوجد فقراء شديداً والفقراء أثرياء فاحشوا الثراء والأفعال؟ وتبنى قصتها حول نموذج الرجل فى مجتمع لا يسمح بمستوى معيشى مرضى لمتوسطى الحال ولا بالصعود الطبقي، إلا بمقدار وبشروط قاسية وتنازلات: إن حسين فهمي يلح على رموز أثرياء الاستيراد والتصدير والفساد لكى يعمل معهم، لكنهم يابون لأنه لا يمتلك إلا ملايين، ثم لأنه لا يمتلك إلا بضعة آلاف (بعد زواجه من صافية العمرى) إذ إن عالمهم مقياسه

برؤية ذكورية تضع الأنثى فى مرتبة أدنى، أو فى مرتبة رجل «فيمينست» ينصف الأنثى. أما فى «الحجر الدايز» فهناك مصداقية جديدة تكتسبها الأحداث، مثل موقف المرأة التى تقبل الزواج من رجل متزوج بأخرى بحثا عن الجنس فى إطار مقنن أو بحثا عن الأمان، بينما ينحصر هذا الموتيف غالبا فى محركات مثالية أو ميلودرامية فى السينما المصرية.

على مستوى الإخراج والتصوير، نجد نفس الطابع التلفزيونى للفيلم. فاللقطات أغلبها متوسط والكادر يشبه طويلا بينما يخرج الممثلون ويدخلون فيه كأننا بصدد مسرحية مصورة، أو يتكلمون مصطفين على خط واحد، يواجهون الكاميرا جميعا، كما فى بعض اللقطات التلفزيونية الكليشية. حتى تكوين الكادر وتقطيع اللقطات يخضع كخيسيرا للمواضع التلفزيونية، مثل اللقطات الأمورسى (مثل وجهه للكاميرا يحاور آخر يعطى ظهره للكاميرا).

إلا إن الفيلم مصنوع بحرفية عالية، تتأكد فى الثلث الأخير، حينما يتحول الفيلم للميلودراما والحركة داخل الكادر وبالكاميرا، فنجد ابتكارا فى اللقطات وسرعة فى الإيقاع والتشطيع، وإن ظلت اللقطات متوسطة، كما أن فريق الممثلين بطبيعته ويعدده عن المبالغة كان عاملا حاسما فى جذب المشاهد، حتى مساحات الميلودراما خلت من

الاجتماعية فى السيناريو، لأن الفيلم (والديكور مثلاً) يثبت أن الهاجس الاجتماعى موجود لدى السيناريست لا المخرج. لذلك نتمنى أن تستخدم سامية شكرى موهبتها وجرائها فى فيلم اجتماعى تتطابق نتائج الأزمة فيها مع مقدماتها، فلا تبدأ اجتماعية وتنتهى ميلودرامية.

كما أننا نأخذ على السيناريو انفلات خيوطه أحياناً، فكثيراً ما وجدت الكاتبة صعوبة فى تتبع حياة حسين فهمى مع ثلاث زوجات، لذلك كانت تنسى صفة العمرى أحياناً ولا تعود إليها إلا لحاجتها لدفع الأحداث، كما أن تشابك الخيوط قد جعل السيناريو يترك أموراً معلقة فى الهواء مثل مصير صديقة الهيروين والنهاية المفاجئة التى تجعلك تشعر أن المخرج لم يعرف كيف ينهى الفيلم لا أنه يترك نهاية متروحة.

كما أننا نأخذ على الحوار خطايته فى أكثر من موضع، خاصة فى مشاهد المواقفات، مثل الإهانة الشريفة التى تعتب على والدها أنه تركها للضياع كى يتفرغ لجمع المال.

رغم ذلك نحى سامية شكرى ونسأله عن مدى صحة وجود خصائص مشتركة فى الأفلام التى تكتبها المرأة إن فيلم «النستات» ملدحت السباعى، من تأليف ماجدة خير الله به كذلك حوار طويل وخفة ظل وشىء من الخطابية، بل وعلاقة رجل واحد بعدة نساء، فى قصة متعددة الخيوط، طويلة النفس، على غرار مسلسلات التليفزيون. إن الأمر يستحق الدراسة التى لن تتأتى إلا بمزيد من الأفلام «النسائية» وعلى كل، فاقترحام المرأة للسينما من أبواب جديدة يستحق التحية لأنه يبشر بالتجديد.

الملايين والدولارات. إن حسين فهمى يجهل قواعد اللعبة، ويطلق الباب بدلاً من اقتحامه، فكيف تفتح له الحيتان لتفسح له مكاناً بينها؟ هكذا لا يلقون إليه إلا بالفتات: عملية سمسرة لبيع كباريه، ويظل هو يقدم التنازل تلو الآخر (ويرتكب الزيجة تلو الأخرى لبيع جسده مقابل)، ثم يبيع الهيروين ولا يجنى إلا الفشل والطلاق، تماماً كزوج إلهام شاهين الأول (الذى يحاول أن يبيع جسد زوجته أفكلاهما حجر يدور على فراغ).

رغم هذا الوعي، إلا أن الفيلم حائر بين القالب الاجتماعى الواقعى والقالب الميلودرامى. وفى النهاية، نجد تطور الصراعات والمشاكل ينحدر تجاه القالب الثانى. رغم أن مشكلة الزيجات المتعددة لحسين فهمى ذات جذور اقتصادية اجتماعية. إلا إن تأزمها ميلودرامى، يتفجر عندما تعلم ليلى علوى أنه متزوج من إلهام شاهين، التى تفور عليه لأنه لا يصرح بأنه زوجها هى أيضاً، ثم يتدهور الأمر تماماً فى هوة الميلودراما، إذ تحتاج إلهام شاهين لحقنة هيروين فىعطئها حسين فهمى جرعة زائدة فتموت، ويعود حسين فهمى لليلى علوى فقطرده فيتشاجران ويستل كل منهما سكينا فى مواجهة الآخر (فى مشهد جميل) وينتهى الفيلم مغموساً فى الدموع مشقوعاً بالهويل.

إن الميلودراما كنوع سينمائى ليست عيباً فى ذاتها، وفى سينما الخمسينات، عند محمود ذو الفقار مثلاً، أمثلة على ذلك. العيب فى التكلف والسطحية والتكرار خاصة فى المواقفات. لذلك لا نعيب على محمد راضى الميلودراما فقد صنعها بشكل جيد، ولا مناص من نقده من هذا المنظور. مآدام ذلك اختياره، ومن هنا نفهم لماذا لم يستكمل الملامح

الدخول والخروج من عالم درجة حرارته أربعون

- ألو.. أستاذ محمد روميش.. أنا هشام قاسم.
- ألو.. ازيك يا دكتور.. تعال وشف ما جرى لي.
- أه، خير يا أستاذ محمد ماذا جرى؟
- تعال شف يا دكتور.. حرارتي بقت أربعين.
- كان الاستاذ محمد يتحدث بصعوبة.. أنفاسه تتابع يطلق النفس ليلقفه.. صوته واهن تشعر أنه ملفوف حوله جبل المشتقة.
- وبعدين يا دكتور في الحرارة المرتفعة هذه.. أنا لي ثلاثة أيام وأنا على هذا الحال.
- هل عاد التعب لصدرك من جديد.
- عاد.. الكحة تهنئي.. لسه عامل أشعة علي الصدر.
- أقرأ لي التقرير.
- ويطلب إبنه ليقرأ التقرير لي في التليفون وأتبين أنه مصاب بالتهاب شعبي حاد، وتبادل الحوار حول نوعية الأدوية وطريقة أخذها أضيف شيئاً وألغى آخره.
- الحديث مقتصر على مرضه.. ليس فيه كلمة واحدة في الأدب أو السياسة أو الأحوال الشخصية. لكن تلمع أن صا حينما يشعر بالقلق الشديد، شعور الفريق الذي في وسط المحيط ولا يجاوزه أحد لينقذه.
- ينتابك إحساس أنه يحيا بداخل قبر يحاول أن يفتح خلفيته ليخرج منه. هو وصراع الحياة والموت بمفرده
- أقوم بزيارته، أو أعاود الاتصال به بعد أسبوع.
- ألو.. كيف أحوالك يا دكتور
- وأنت كيف أحوالك أولاً
- الحمد لله الحرارة أنقطعت منذ ثلاثة أيام.
- كان صوته زاهيا كمصفور الصباح وهو ينتقل من غصن إلي غصن تشعر أن صاحبه تملكه فرحة الفريق الجالس فوق سطح المركب بعد أن تم إنقاذه.
- يسألني سؤاله عن آخر الكتب التي أقرأها.
- في مرة قلت له أنني أقرأ رواية «قدر الإنسان» لأندريه مالرو، كان أعارني



سبحانك

المحب الذى يسوؤه أن ينتقص أحد شيئا من
محبته لأنه يراها عظيمة جدا
وتتكرر بيننا الاتصالات وتبادل الآراء
حول السياسة والفن والأدب والأحوال. حتى
يأتى الاتصال الذى تكون فيه حرارته قد
عادت إلى الإرتفاع من جديد ، يبع صوته
وتثن كلماته منه وتنشخ أنفاسه . يتوقف
الحديث عن كل شيء فى الحياة إلا حديث
الإنقاذ . انقاذ المحاصر بحريق جسده .

وتستمر نوبات ارتفاع الحرارة وذهابها فى
مسيرة الأيام الأخيرة من حياته ، تطفو على
البعبع الحقيقى الذى يحملها - مرض
اللوكيميا - كلما ارتفعت الحرارة ببع الصوت
وأنسلب طعم الحياة منه ، وإذا ذهبت عادت إليه
الغريبة أن قلق محمد روميش من ارتفاع
حرارته وصعوبة تنفسه يفوق قلقه من مرضه
الحقيقى .. كأنما أختفى منه ف يتلك الأعراض
كنت أدرك أنه لابد أن يأتى اليوم الذى يخرج
فيه البعبع ويهاجم صاحبه .

إياها .

فسألنى عن رأى فقلت: له إن الرواية
مفرقة فى تفاصيل الثورة الصينيه فشعرت
بالملل تجاهها ولم أكلمها . فأنزعج من عدم
أعجابى بها ، وأخذ يعاتبني برقة وبخيبة أمل
فى صديق يعزوه فاكشف منه فجأة شيئا لا
يروقه . وقال لى : يا هشام هذه الرواية فيها
مواقف إنسانية لا أول لها من آخر .

وأخذ يعدد تلك المواقف ، والأساليب الأدبية
البارزة منها وصف تعلق « تشن » بقائه
« جيسور » ظل أعواما طويلة أستاذة بالمعنى
الصينى للكلمة . أى أقل من أبيه وأكثر من
أمه .

- ثم يا هشام من حق الكادحين أن يعبر
عنهم الأدب وعن نضالهم وثورتهم .. كما
يتحدث عن أصحاب الملايين والمجرمين .

طبعما تضررى كان من الإسهاب فى تفاصيل
الثورة ولكن موقف الأستاذ روميش كموقف

كلام مثقفين

الخطة الغائبة

جميل جدا أن يلتفت الرئيس مبارك إلى اقتصاد الدولة لخطة ثقافية، وأن يهتم بسد هذا النقص، فيدعو أعضاء مجلس الشعب بالتعاون مع وزارة الثقافة في «وضع خطة شاملة للنهوض بالثقافة ورعاية المثقفين في مصر».. وأجمل منه أن يلح الرئيس على سرعة وضع هذه الخطة الغائبة خلال هذه الدورة البرلمانية، التي وجه الدعوة في خطاب افتتاحها لها، أي خلال الشهور التسعة القادمة.

أما الذي ليس جميلا بنفس الدرجة، فهو موضوع هذه الخطة، وهو الجهات التي أناط بها الرئيس -دون غيرها- التعاون في وضعها. فقد طلب الرئيس وضع خطة حدد عناصرها، بالتطرق إلى النهوض «بشئى نواحي الإبداع الأدبي والفنى وتمتد إلى نشر الكتاب وتصديره وإيفاد البعثات الى الخارج والنهوض بالفنون التشكيلية والتعبيرية على السواء».

ولا معنى لهذا الكلام إلا أن الرئيس يطلب باختصار خطة ثقافية هدفها رعاية الموهوبين، لا تقديم الخدمة الثقافية التي تحتاج إليها جماهير المصريين، مع أنه وجهها لاستنهاض الهمم لمواجهة التحديات التي تعطل زحف الوطن إلى مستقبله، بما يؤدي إلى الإرتقاء بقوة العمل المصرية إلى مستويات عالية من المهارة والالتقان، لا يحققها التعليم وحده.

وكما أن السؤال على صعيد الرياضة هو: هل تنفق الدولة أموالها على منتخب قومى لكرة القدم يشترك في أولمبياد برشلونة، ويعود بلا ميدالية من أى نوع.. أم تنفقها على إنشاء مراكز لرعاية الشباب في كل قرية.. وكل نجح، تستوعب طاقات الشباب، وتشغل فراغه، وترتقى بفراشه، وتستقله من برائن الإرهاب والتطرف؟ فإن السؤال على صعيد الثقافة هو: هل تنفق الدولة أموالها على مهرجان المسرح التجريبي ومهرجان أفلام الأطفال أم تنفقها على إنشاء بيت للثقافة في كل قرية.. وكل نجح، يجد فيه الأطفال كتباً يقرأونها ومهارات يتدربون عليها، ومواهب يهبرون عنها..

ذلك اختيار لا يستطيع مجلس الشعب وحده أن يحسمه بالتعاون مع وزارة الثقافة، لأنه قضية تخص الأمة بكل فئاتها، وهو يحتاج إلى إسهام كل المثقفين، وإلى اجتهاد خلاق لوضع الخطه الثقافية التي طال غيابها حتى كادت روح الأمة تختنق..

ولابد أن غياب هذا الاجتهاد الخلاق، هو السبب في أن الدعوة لم تلفت نظر أحد، لا في مجلس الشعب، ولا في وزارة الثقافة، ولا بين المثقفين، إذ الغالب أن الجميع نظروا إليها باعتبارها كلاماً من النوع الذى يقصد به «فض المجالس» الشعبية أو الثقافية



مصر للطيران

تعلن عن رحلات جديدة مباشرة

لربط مناطق الجذب السياحي بين سيناء ومصر
بأمدت طائراتنا البوينج ٧٣٧ / ٥٠٠

حالياً

القاهرة / رسم الشيخ / الأقصر

والعودة

السبت والاثنين والخميس

قيام القاهرة الساعة ٥:٤٥ صباحاً

القاهرة / رسم الشيخ / طابا "رأس انقب"

والعودة

الاثنين والأربعاء

قيام القاهرة الساعة ٥:٤٥ صباحاً

القاهرة / الفردة / الأقصر / أبو سمبل

والعودة

الثلاثاء

قيام القاهرة الساعة ٥ صباحاً

مصر للطيران

الراحة - الرفاهية - الأمان

لوحة الغلاف لرسم من نسيج جيري - الأندلس - القرن الثاني عشر

◆ صحبة ورد إلى مالك الحزين : إبراهيم أصلان ◆
 ◆ نجيب محفوظ يتحدث عن صاحب الكيت كات ◆

◆ شفيقة ومتولى ◆
 مسرحية لم تنشر لزكى عمر

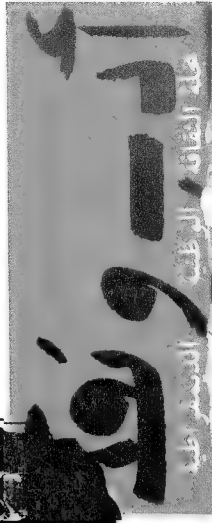
◆ الجذور الوثينة للحجاب ◆
 عبدالسلام نور الدين

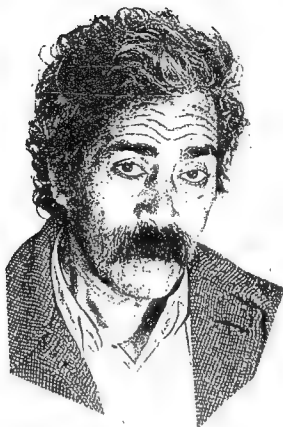
◆ كشف « أدب ونقد » ◆
 لعام ١٩٩٢ ◆



يناير
 ١٩٩٣

٨٩





مجلة الشقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

أدب وفن

السنة العاشرة/يناير ١٩٩٣ / العدد ٨٩



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عهد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عهد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عهد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية

للفنان سامي البلشي

الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناءً على تصميم أساسي للفنان :

محيي الدين اللباد)

مراجعة الصف: مصطفى عباد

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

صلاح عابدين

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى بيلم

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد روميث



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣.٦ / ٣٩٣٩١١٤

فاكس الأعالى: ٤١٢-٣٩٠٠ / فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيهًا / البلاد العربية ٧٥ دولار

للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأعالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها

فى هذا العدد

* الديوان الصغير *

مسرحية : طلوع الروح لـ زكى عمر ٦٥

* الحياة الثقافية *

- حملة تفتيش فى أوراق شخصية . مى التلمساني ٩٨
- رسالة شبح طيب عاطف سليمان ١٠١
- الخروج من المدار الخطأ منى سعيان ١٠٣
- ليه يا بنفسج بتبهج م . ت ١١٠
- الموسيقى العربية : ربع قرن من النأى محمد موسى ١١٤
- رد على أبوسيف يوسف محمود أمين العالم ١١٧
- نبض الشارع الثقافى أحمد أبوزيد وأحمد يمانى ١٢٥

• كشف أدب ونقد ١٩٩٢ •

- إعداد : حسن سرور ١٣٣
- كلام مثقفين : إعلانات عكاشة وفاضل ١٤٤

أول الكتابة المحررة ٥

- ملف : باقة ورد إلى مالك الحزين : إبراهيم اصلان •

- وردية ليل : السودة هى السودة فريدة النقاش ١٠
- البناء الأسلوبى فى وردية ليل عبدالرحمن أبوعوف ١٦
- لعبة العتمة والضوء عبدالنبي دشين ٢٠
- عرس الأمكنة والضوء ناصر الحلوانى ٢٨
- شهادات عن اصلان : نجيب محفوظ ، إبراهيم فهمى ، د . سيد البحراوى ، سعيد الكفراوى ، شمس الدين موسى ، إبراهيم فتحى ، محمد كشيك ٣٣

- الجذور الوثنية للحجاب د . عيد السلام نور الدين ٤٥
- وداعا يحيى حقى . محمد روميش ٦١

أول الكتابة

كل

وشعرا - كما سبق أن فعلوا بفرج فوده الذي كان اغتياله في يونيو من العام الماضي فاتحة مرحلة جديدة من الإرهاب المسلح ضد هؤلاء الذين لا يملكون سوى أقلامهم.

نقدم في عددنا هذا كشافا للعام الماضي نرى فيه إضافة لفائدته للباحثين صورة لما أجهزناه وما أخفنا فيه حتى نكون قادرين على تطوير عملنا واستكمال ما ينقصنا، وقد لاحظ الزميل الباحث حسن سرور الذي أعد الكشف أن استراتيجية الدفاع عن حرية الفكر وديموقراطية الثقافة كانت واضحة المعالم، وأنها مارسنا ذلك عمليا بنشر الإبداع الجيد دون أي تفرقة على أساس سياسي، وأذكر ونحن نشارك في احتفالات مديرية الثقافة بأسبوط «بصلاح عبد الصبور» أن الصديق الشاعر «حسين القباحي» قال لي:

أنتم تنشرون لأسماء بعينها
فقلت له - حدها

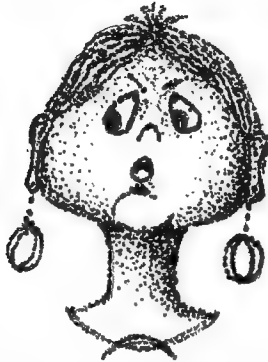
رد - لماذا تصدرون ملفا عن محمود أمين العالم هل لأنه ماركسي؟

قلت - هل قرأت ملفنا عن زكي نجيب محمود ويحيى حتى ولويس عوض وشكري عياد...و...وصمت الزميل الذي تبين أنه لا يملك أي دليل على تهيزاتنا.

ومع ذلك فتحن مستحيزون..نحن متحيزون للثقافة التقدمية وللإبداع الحقيقي. لحرية التعبير والفكر، وللحوار الديمقراطي بين كل القوى والتيارات الفكرية. ونحن نشرنا في

عام وأنتم بخير، فحين يضل هذا العدد اليكم ستكون قد بدأنا عاما جديدا سوف نظل نتمنى أن يكون أفضل من الذي إنتقضى بكل آلامه مأسيه، رغم أننا نعرف أن الأمنيات شيء، والواقع شيء آخر، وأن قراءة الواقع بنزاهة تقول علينا أن ننتظر الأسوأ إذا لم تتكاتف القوى الحية والديموقراطية في بلادنا وفي كل بلدان الوطن العربي لوقف التدهور ثم النهوض.. ففي عام ١٩٩٢ مارس استرنايل ترحيل الفلسطينيين على أوسع نطاق، وبالرغم من رد فعل مجلس الأمن الذي رفض وأدان وقف العرب عند الحد الأدنى وقالوا كلاما دون فعل

وفي مصر تواصل ارتفاع الأسعار وتدنى مستوى معيشة الطبقات الشعبية متواكبا مع قيود جديدة على الحريات العامة سواء بصدور قانون الإرهاب أو التعديلات في قانون الأحزاب الذي هو أصلا قانون تقييد للحريات، وبدلا من أن تتطور منظمة نقابية مثل اتحاد الكتاب في اتجاه الدفاع عن الحريات خاصة حرية التعبير والفكر والاعتقا دخل مجلس إدارتها طرفا في معاداة حرية التعبير بل والتخريض ضد الكتاب بإدعاء أن مؤسسة حكومية نشرت في إحدى مطبوعاتها قصيدة قالوا إن بها شبه إلهاد، أي أن إتحاد الكتاب يهدد الأرض بدوره شأنه شأن ندوة العلماء بالأزهر لكي يقوم شباب مقهورون أعماهم الفقر الثقافي والمادي بعملات اغتيال جديدة ضد كتاب ومفكرين



نصوص ويشكون من قلة وضعف ما يصلهم ،ففى هذا النص رؤية جديدة للموال الشعبي اذ ترفض شفيقة الضحية « كلام المواويل الصفرا » وتبجلى هنا كى امرأة حاولت أن تختار طريق الوعى والمعرفة فقتلتها التقاليد البالية.وهى تدعونا « لنهد طرية من الجدار العالى ». ونبحن إذ ننشر هذا النص إنما نسعى للإسهام فى الإحتفال بشاعر لم يوفه أحد حقّه،وهو يهدى نصه هذا لأمه «الى ماتت ناقصه عمر» ومن سنخريات القدر أن يموت هو نفسه ناقص عمر غريقا إثر حادث عارض على الشاطئ.الدهبى فى مدينة عدن.

كنا نود أن نتاح لنا الإمكانيات لنلبي رغبة عدد من أسدقائنا طلبوا أن يكون «الديوان الصغير» مفصولا عن المجلة بطريقة ما حتى يستطيعوا الاحتفاظ به،وعلى كل حال نحن نتمنى أن تكونوا راغبين فى الاحتفاظ بالمجلة كلها.

وفى دراسته الجديدة التى خص بها الدكتور الصديق عبيد السلام نور الدين « أدب ونقد »

العدد الماضى ملاحظات الأستاذ «أبو سيف يوسف» على بعض ما جاء فى حوار المجلة مع «محمود أمين العالم» عبرنا عن أملنا أن نكون قادرين جميعا على الخروج بحصيلة إيجابية من خبرة صراعات الماضى فى الحركة الشيوعية المصرية لكى تكون الحركة التقدمية الجديدة بعامة قادرة على الاستفادة من هذه الخبرة مع تجربتها الذاتية. لكنكم سوف تلاحظون سوا. فى كلمة الأستاذ أبو سيف يوسف فى العدد الماضى أو كلمة الأستاذ محمود أمين العالم فى هذا العدد بعض سرارة وألم مازلنا نتمنى من مخلصين أن يكون الجميع قادرين على تجاوزها بعد كل ما حدث للحركة الشيوعية فى العالم أجمع لكى يخوضوا صراع المرحلة الجديدة بأدوات جديدة وروح صافية.

فى الديوان الصغير نقدم مسرحية لم تنشر لشاعر العامية الراحل «زكى عمر» «طلوع الروح» عن موال شفيقة ومتولى،وهو عمل نهديه للمسرحيين الجدد الذين يبحثون عن

المستويات الثقافية واجتماعية واقتصادية.
أما ملف هذا العدد فهو ورودا للمصديق
الغنان الكبير «ابراهيم أصلان» الذي يتشرف
مجلس تحرير «أدب ونقد» بعرضه فيه
،نهديه له بمناسبة شفائه وعودته سالما لأرض
الوطن،نقول له فيه كم أننا نحبه،ونحب طريقته
العذبة الساحرة التي تجعله قادرا على أن
«يعبى» الكون بأكله في حبة و«مل» كما يقول
الناقد الصديق «ابراهيم فتحي». نحب اقتصاده
البليغ،ونصل سيفه القاطع وقدرته على
التجلى في «المسافة القصيرة الفاصلة بين يد
الله وجسد الإنسان» كما يقول الدكتور سيد
البحراوي..

نقول لأصلان إنك قيمة كبيرة وفريدة في
حياتنا الإبداعية، وسوف نسعى بكل ما يتوفر
لنا من جهد أن نجيب على سؤال القصاص
الموهوب «ابراهيم فهمي»:

«من ينصف العشاق الكبار فيصل الخط
بينهم وبين رجل الشارع؟»

صحيح أن الأدب وأجهزة الإعلام هو
موضوع كبير،ولكن دون أن نحد حلولا جذرية
تجعل الأدب الجميل قادرا على الوصول إلى
أوسع الجماهير سوف نظل نحن عشاق الأدب
الحقيقي أنانيين نحتكر لأنفسنا فيض المواهب
الكبيرة مثل «ابراهيم أصلان» الذي كان فيلم
«الكيت كات» لداود عبد السيد فاتحة خروجه
إلى الشارع.

وكل عام وأنتم بخير.

عن الجنود الوثنية للحجاب دعوة للمعرفة
العلمية الحقّة،ولإتصاف المرأة من ذلك التاريخ
الحافل بالتحقير والذي وضعته «شفقة» زكى
عمر موضع تساؤل.

إن المرأة في مكة والمدينة أيام البعثة كانت
سافرة وتتمتع بقدر واضح من الحرية والمشاركة
طبقا لمكانتها في التراتب الاجتماعى...»

وهو يدعوننا لكشف «هؤلاء» الذين يرفعون
الحجاب الأثوري واليوناني والعبراني والفارسي
الى مقام النص المقدس بتأويلات زائفة وأحاديث
ضعيفة..»

ويخلص إلى «أن المفارقة الكبرى تكمن في
أن مفكرى الإسلام السياسى المعاصرين
يرفضون كل ما هو معاصر باعتباره تعبيراً عن
وثنية وجاهلية القرن العشرين،ولكنهم يضمنون.
الوثنيات القديمة ويعترفون بأزائها ورموزها
الثقافية بعد أن يضعوا عليها خاتما دينيا
إبتكروه خصيصا لذلك...»

ولعل واحدا من أسباب محنتنا العربية
الراهنة هي أنه حتى تلك النظم-شأن النظام
العراقى- التي أخذت على عاتقها مهمة
التحديث والتجديد العلمى والتكنولوجى كما
توضح لنا عمليات التدمير التى تقوم بها
البعثات الدولية،أن هذه النظم وبخاصة النظام
العراقى قد أسعنت فى تحقير المرأة،وإذلالها
بسن قانون لاشبيه له يبيح للرجل قتل نساء
الأسرة دون أن يتعرض للعقاب،وبدلا من أن
يحل النظام العراقى المشكلات الاجتماعية
والثقافية الناجمة عن حرية الطويلة مع إيران
يضحى بالمرأة ككتيش قداً ليكسب مكانة لدى
الإسلاميين المتعصبين الجهلاء..»

إنها محنة الحداثة المشوهة على كل

المحررة



(A)

باقة ورود إلى مالك الحزين: ابراهيم أصلان

فريدة النقاش
 عبدالرحمن ابو عوف
 عبد النبي دشين
 ناصر الحلواني
 فاروق عبد القادر
 نجيب محفوظ
 ابراهيم فهمي
 سيد البحر اوى
 سعيد الكفراوى
 شمس الدين موسى
 ابراهيم فتحى
 محمد كشيك

وردية ليل:

الوردة، هي الوردة، هي الوردة

مستحيلا تلخيصها أو إنتزاع شخصية واحدة من شخصياتها خارج بنيتها والحديث عنها منفردة، وكل ما يمكن أن يفعله النقد في حالة هذا النوع من الكتابة هو التعامل إجرائيا مع أجزائها إن شاء أن يسلط ضوئا خاصا على رسالتها المضمرة، أو يفكك أدواتها ومادتها البنائية بهدف التعرف على أسرار قدرتها على حمل الرسالة الكلية لها أى على شكلها الأخير.

نحن أمام زمن لا يتوالى طبقا لاتجاه عقارب الساعة، ولكنه يتداخل، يتقدم ويتأخر، وغالبا ما يتوقف كأنه ثابت حيث تتجاوز اللحظات دون ترتيب، سواء كان هذا هو ترتيب الحياة أو ترتيب الوقائع التى يجرى سردها، وكل التفاصيل مألوفة للغاية فالمكان هو غالبا ذلك المبنى المغلقة نوافذه بصفة شبه دائمة لمؤسسة التلفزيون المصرى الذى يعرف القاهريون موقعها على وجه الدقة فى شارع رمسيس بقلب المدينة، تدور علاقات انسانية بسيطة بين أشخاص عاديين مقموعين كل

هل هي الرواية اللوحات التى لا مركز لها ولا بؤرة إشعاع واحدة أم أنها الرواية -القصيدة؟ هذا السؤال عن الشكل الروائى تشيرة رواية «ابراهيم أصلان» الأخيرة «وردية ليل». وقليلة جدا هي الأعمال التى بوسعها أن تطرح الأسئلة الكبيرة فى النقد شأن هذه الرواية لأنها فريدة فى نوعها، متميزة كلية عن عمل الروائى الوحيد السابق «مالك الحزين» الذى كان قد تحول إلى واحد من أهم وأفضل الأفلام المصرية على الإطلاق وهو «الكيت كات» لداود عبد السيد.

«وردية ليل» هي رواية لوحات لا مركز لها ولا بؤرة إشعاع واحدة، لأنه بوسعنا أن نقرأها مجزأة كمجموعة من اللوحات المنفصلة المكتفية بذاتها، وهى الرواية -القصيدة لأن أيقاعها الداخلى ينهض على التناغم الشامل بين اللغة السياقية واللغة الشعرية اللتين تتجاوران وتتداخلان على إمتداد العمل الصغير الحجم الكبير القيمة. وهو عمل مقغم بأغنى الدلالات وأعماقها حتى كأنه يكاد يكون

بطريقة وعلى مستويات كثيرة حيث الفقر والإرهاق والإحباط والهزيمة. يتبادلون كلمات عادية أو يصمتون بطريقة نكاد نسمعها، ومع ذلك فإن أول ما تخرج به هو الدهشة المتسائلة أمام عملية نزح الألفة عن هذا العالم الأليف العادي.

يساعد في ذلك أن غالبية المشهد هو مشهد ليلي، بما فيه من آلام وأشواق .
يرد «سليمان» وهو الراوى الذى يظهر أحيانا ويختفى فى أحيان أخرى على سؤال صديقه القديم «محمود القرعة» إن كانت عنده «وردية ليل» يرد قائلا:

« أنا عندي ليل على طول »

وفى الفصل التالى يصف الليل كالتالى:

« كان ليلا كبيرا ، صافيا ، وموحشا »

ويتم «تغريب» الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع . ذلك لأن هذه التقنية «فى إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهها ، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا وبذلك تسقط عنها الألفة » (١).

وتبدو هذه التقنية فى القصة، وهى واحدة من تقنيات هذه الرواية الرئيسية، وكأنها وصف للمظاهر الخارجية للأشياء والعلاقات الثابتة والزمن الساكن الذى لا يطوله التغيير، ولكن مع تكرارها الذى تبرز منه كل عناصرها - أى المظاهر - مدهشة وطازجة فيكتشف العالم المختبئ. فى ثناياها فى ثوب جديد وكأنما انتزع تباطؤ الإيقاع الشوب العادى للأشياء العادية. حتى تبدو «النصف خطوة» حدثا كبيرا مدهشا «وحيث تزايد الزملاء، والوقت الذى انقضى، خطوت نصف خطوة، ثم خطوة كاملة، غيرت إيقاع قدمي، وأمكننى سماع

الخطوات التى تتبعنى حين بدأت تتوقف على نحر متوال، ثم وهى تواصل سيرها وتوازن وقعها على وقع قدمي...» الرواية ص ٦١ (٢).
ويتناقض هذا الإيقاع البطيء - تناقضا كليا مع الإيقاع السريع العصري للعمل نفسه الذى يقوم به كل شخص الرواية ألا هو إرسال واستقبال البرقيات، والذى لا يدور القصة حوله أبدا. والمرة الوحيدة التى نشعر فيها بوجود ماكينات التيكروز «كان قد كف معظمها عن استقبال أية برقيات جديدة».. أي أنها كانت متوقفة وهو ما يعنى أن إيقاع الحداثة هو شيء غريب كلية عن عالم الرواية.

والغربة هنا محملة بمعان كثيرة شأنها شأن ذلك الرجل حافى القدمين الذى وقف مرتديا معطفا ثقيلًا من الوبر الكثيف يبدو أنه سرقه. وحين يسأله أحدهم عن المعطف يقول إنه «مستورد» ليتحول المشهد كله إلى مشهد رمزي لحالة بلد فقير يستورد بضائع الاستهلاك. وهو عاجز عن تلبية حاجاته الأولية، فقاما كما أن الحداثة تبتلى شيئا غريبا على بنيته القديمة المتأكلة.. التى تجرف مع انهيارها كل ما هو طيب وجميل .

وتداخل الأمانة لا يخفى حقيقة أن ثمة زمنا قديما يولى ويتسلل من بين أصابع الشخصيات تماما مثل قطرات الشاي التى يفسح لها «سليمان» مكانا لتسقط.. فى واحدة من الليالى هى الليلة الأخيرة للعم يبرمى الذى أحيل إلى المعاش، يحتفل به زملاؤه، وعلى العم «بيسومى» أن يسلم درج الذكريات، ذلك الدرج العميق الذى يضم أشياء أليفة سرعان ما تتعرض للتفتت الرمزي حيث تصبح البرقية القديمة للتهانى أربعة أجزاء.. وكانوا فى ذلك الزمن يضعون صورة



عروسين شابين على البرقيات.

الوقت في حرب ١٩٦٧ فإنه يحب زميله لأنه يحب عبد الناصر الذي كان وطنيا وشريفا «لكن مش بإيده» وكأنه يصف بالضبط حالة كل شخصيات الرواية التي لا حيلة لها في زمن الإخفاق والهزيمة، ذلك الزمن الذي افتتحه المؤلف بالإعلان عن موت أمنا «رأفة» الأم العابرة الباسلة التي امتلكت مكحلة مدورة من زجاج، داخل مخددة صغيرة مكسوة بالستان الوردي الباهت، ومشفولة بالخرز الدقيق، ولها فوهة /وسدادة مثل حلمة طرية/ معقودة بخيط من حرير، ومردو نحيل من العاج / قلم لا؟ رحم الله أمنا «رأفة» ماتت، وضاعت المكحلة. ولم يعد باقيا إلا القليل /وظل المثل سائرا/ كلما ضاقت أو ثقلت الأحزان: جبال الكحل تقنيها المراد.

ويود العم «بيومي» الذي يتوج ليله الأخير في العمل بالنزول الى التوزيع يود أن يتحقق من أن الزمن القديم لم يقلت منه كلية، وأنه ما يزال يقبض على بعض حقائقه الحية.. فيتأكد له أن المرأة التي حكى عنها من قبل تسكن كسا قال في الدور الأول.. لا كما صحح له «جرجس» في الدور الثاني بينما يمسح العم بيومي من ذاكرته تماما أنه لم يجد مكتبة أسفل البيت بل محلا لبيع لوازم السيارات.. بكل ما يحمله هذا الاحلال والاختفاء من معان . والزمن الذي يتأكل ليس مفرغا من الدلالات السياسية. فقد كان العم «بيومي» مناضلا سياسيا تعرض للسجن عدة مرات.. أما الحريري الذي جرح وقعد الذاكرة لبعض

«محمود» فى أيام العطلة قادما من سوق الأشياء القديمة، يجدها هناك متشحة بالسواد تبكى، تظل تبكى رغم أنه يحمل تعويذته التى هى صورة أخرى من مكملتها المدورة من زجاج.. ولا المرأة المتشحة بالسواد هى «رأفة» ولا زواجته الصغيرة مكملتها

تكتسب الأشياء التى يحبها سليمان فى السوق روحا خاصة بها لتنفى الرواية بعدوية صافية كل معنى السوق الذى يدفع بالإنسان بعيدا عن ذاته ويستعبده فى مجتمع رأسمالى وحشى ينكر عليه إنسانيته ويسحقها «لم يكن يحب إلا هذه الأشياء التى كانت نادرا ما تصادفه دون قلب» وهى عكس الأشياء -السلع الاستهلاكية الاستغزائية، إنها أشياء حميمية، ففى الهيكل المعدنى القديم الذى وه لو يشتره «كانت القطع ملقمة مثل عاتلة حول أصفرها حجما».

ورغم أن السلع الجديدة سمة المجتمع الذى لا يرحم والتى أطللنا على صورة كاريكاتورية لها فى المعطف المستورد هى سلع للاستهلاك.. أى ذات وظائف عملية محدودة فى زمن «السوق» لم تعسدهى السوق، والأيام لم تعد هى الأيام «لأن الجمال القديم الذى يشعر بالحنين الغامر له كانت له أيضا وظائفه التى تشبع حاجات إنسانية حقيقية. إنها قطع ثمينة من ذلك الماضى الجميل المقروح. وللقمع مستويات عدة. «وكانت النافذة الطويلة المفتوحة تكشف قدرا آخر من سماء الليل وتلك المساحة الكبيرة المعتلنة بعربات الأمن المركزى، والجانب الآخر من

تحت الأحزان ثقلها على كل شىء، والجهد الأكبر ضدها هو جهاد من أجل التواصل البشرى. من أجل الرحمة والحنان المشبهين فى بعض الأحيان بالإذعان والإعجاب، فالعم «جرس» يعيش طول عمره مع زوجة غير التى أرادها «فلقد أحب فتاة وخطبها ولكنهم فى ليلة الدخلة بدلوا بشقيقتها الكبرى..» ولكنه يتكيف مع الإحباط والعدوان الذى يشير ولو من بعيد لذلك القمع المنظم ضد الإحباط المصرين، فيقول العم جرس «أنه غير نادم الآن على حبيبته الأولى» وأن ما حدث كان من حسن حظه».

ولإخفاق بعد كرتى ووجودى. أن العم «مرزوق» (لاحظ الاسم) وهو صاحب محل الأنتيكة الميسور الحال ينتحر فى متجره ويجدون جثته معلقة على حبل فى الصباح الباكر.. وكانت المرة الوحيدة فى الرواية التى نرى فيها أشعة الشمس تثير شيئا، وكان هذا الشىء هو أرضية محل الأنتيكة الذى انتحر صاحبه، إنها تضئ الموت المعلق.

ويتوزع الموت فى العمل بدءا من موت الأم «رأفة» المعنوى على معان كثيرة.. الطريق المنحدر، والنوافذ المغلقة طيلة الوقت التى لا تنفتح إلا فى الليل وغالبا ما تتحول الى مראيا للذات، والأسوار الحديدية وحواجز الزجاج. وتلين كل مشاهد القسوة والموت تلك حين تربطها الدموع أذ أننا ما نلبث أن نلجأ إلى «رأفة» جالسة على أحد الأبواب لكنها لا تكف عن الهكا.. وكلما زار «سليمان» صديقه

العمومي فهي طرف آخر من حكايات القهر، ومستوى آخر من مستوياته، تقودنا شأنها شأن الاختزال البليغ السابق نحو استبصار أشد عمقا لأنه ينطوي على معرفة جديدة بالواقع الاجتماعي عبر نسيج دقيق كشبكة العين للتفاصيل الصغيرة يكون بوسعنا انطلاقا منها تجاوز الإدراك العادي للأشياء، ومرة أخرى عبر نزج الألفة عنها ووضعها في سياق اللوحة القصيدة التي بين أيدينا.

«وردية ليل» رواية واقعية بأرقى معنى للواقعية، يقول جارودي:

«ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة.

فقد يحس الكاتب مثلاً ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون أن يتكشف له أسبابها، أو إمكانيات تجاوزها فيظل أسيرها... علي أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً...» (٣)

ولكن إعلان يفتح طاقة أمل للتجاوز وإن عبر الصلاه والدموع ولكن طاقته تتسع باتساع هذا الحلم الأخير، فقد كان آذان الصلاة في غير موعد، وكانت الدموع احتجاجاً على الهذيان.

ويعد أن ضاعته منه، كما لو أنه ضياع للأبد، تلك البنت ذات الفستان التيل والخززة الزرقاء:

تتمسح يدي إلى جوارى في انتظار الدفعة الحمراء. وهي تنزع.

ففي هذا المشهد تتجاوز قوتان أحدهما للقمع المادي المباشر للظاهر للعيان في مدينة تقف على أطرافها بالرغم من إيقاع القصص البطيء أو ربما بسببه وهو الأمن المركزي، وقوة أخرى للقمع الروحي هي جريدة الأهرام أكبر الصحف على الإطلاق، وفي الصياغة البارعة الدقيقة المحسوبة نجد أن الأمن المركزي يحتل المساحة الكبيرة المثلثة وله وجه واحد لا وجه سواه، بينما أن الجانب الآخر من جريدة الأهرام هو الذي يهدو هنا متوافقاً مع صورة القمع المباشر حيث تلعب الصحيفة عدة أدوار مثل نقل المعلومات، التفسير عن بعض الآراء، وواحد من هذه الأدوار يتمثل في تزييف الوعي وبالتالي الإسهام في القمع الروحي للجماهير.

وللقمع المادي المباشر صور حزينة أخرى مثل زواج الفتيات الأميات الفقيرات من أثرياء النفط وتحطيم قصص الحب البريئة التي يعاني الفتى الشاب الغربة عن وطنه في سبيلها ثم يجري إهدارها، والإهدار هو الحالة الإيقاعية الوحيدة التي تتوافق مع الحادثة التي يمثلها المبنى وعمل الأبطال. «لا تنتظرنى، تزوجت. هدى» هكذا تقول كلمات البرقية التي ينطبق عليها تماماً ما قاله جيمسسون عن لغة هيمنجواي.. إنها «اللغة العارية» التي تكشف بكل ما أحاطها من عوالم مشحونة ما يمكن أن نسميه جريمة صامتة حتى أن الفتاة التي كانت «تقبل» في ختام المشهد تبدو لنا كأنها ذبيحة.

أما الرسالة الأخرى التي هي نص برقية -طبق الأصل- أرسلها زوج لزوجته المسجونة في سجن مكة

مراقف إنسانية تشف رقة، عن رغبة الكائن
فى تكرس إنسانيته عبر تواصله مع
الآخرين، يكتب عن مناحات أليفة حيناً، حادة
قاسية أحياناً. لا غرابة فى عالم منها
واغترابى...» (سمير اليوسف، جريدة
الحياة، اللبنانية، ١٤/٧/١٩٩٢، ص ١١).

إنها رواية قادرة على مخاطبة كل
مستويات القراءة، والوعى، وأشباعها جميعاً
حتى ليكتشف كل من يقرأها عمقا جديداً مع
كل قراءة أخرى، ولولا أن تعبير الأدب الخال.
قد ابتذل فإن رواية «وردية ليل» تستحق
وصفا كهذا بكل جدارة.

ولا أذكر الآن من هى الشاعرة
التي قالت:

إن الوردية، هى الوردية، هى الوردية.
هذه الوردية كلها «لأبراهيم
أصلان» «زاداً لليل»، ووعدا بالتهنئة
القادم.

الهوامش

- ١- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة
ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات
والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٢٨، ٢٩.
- ٢- إبراهيم أصلان «وردية ليل» دار
شرقيات- القاهرة ١٩٩٢ ص ٦١.
- ٣- روجيه جاردوى، واقعية بلا
ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربى
للطباعة والنشر ص ٢٢٧.

Fredric Jameson, Post-
Modernism, Duke University-
Press, UAS, P, 314

تنحدر
تسقط فى الألق، ثقيلة دون خوف،
أرقبها حريقاً خفياً ينشر الحمرة
والظلال
تصحو بهوت التراب
تنبض جدرانها بالصهد،
تنهار أشكالا ترايبية لرجال هدم
التعب،
ونساء هزيلات تدلت منهن الأثداء
ونبات،
وخلجات غبار لميال مجرى
وبالونات من عفار وبيع
تعلو، تملأ الألق،
وتقترب.»

إنها أيضاً رواية حديثة بكل ما تحمله
حديثنا من معنى خاص «تسرى العلاقات
الاجتماعية وتتحول فى داخل الأشياء حتى
لتبدو وبالخارج كأنها طبيعية ثابتة يمكن تمييزها
بوضوح، وفى نفس الوقت فإن الأشياء موضوع
التساؤل كانت قد تغيرت بدورها» (٤)

تفسير كل شىء. لأن العالم القديم يولى،
وبدأ عالم جديد يظهر خالياً من كل سمات
الرجسة والحنان فى ذلك القديم «فكل شىء
يتغير ماعدا قانون التغيير» على حد تعبير
ماركس.. هذه الحتمية الوحيدة التى يدركها
الراوى- الكاتب الذى كان قد تحول الى القص
بضمير الغائب الماضى هى التى جعلته يختتم
روايته بذلك الأمل الخفى الذى يكاد أن يسرى
فى عروق «الشجرة الكبيرة التى تحتلها
العصافير». وهو ما يجعل نزع الشجن
يتسلل إليها فرح جنينى غارق فى الدموع..

«يكتب أصلان عن عالم مثقل بالزمن، عن

البناء الأسلوبى فى وردية ليل

هنا لأقصى مدى من منجزات فنون أخرى كالتركيز والإيحاء فى القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تعتمد تكرار الفاظ كهربية تكثيف أبعاد المعنى المختبئ، والتقطيع فى السرد، والاستغناء عن تتابع جزئيات الحدث بألفية زمانيا ومكانيا، فالرواى لا يقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذى تعطيه للسینما بعض الصور المفاجئة.. حين تتأخر فى فهم علاقات القربى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التى تمر على الشاشة، إن كل ذلك يشير إلى أن التخييل الأدبى قد أصبح يعتبر عرضا نموذجيا للوعى لا كمشهد يتفرج عليه، لكن هذا الوعى لا ينطبق على السيكولوجيا، لقد حل وصف موقف الإنسان فى وضعه الإنسانى محل اللوج إلى أعماق ضميره وصف علاقته بالكون وبالوجود، وبالتاريخ،

إن كل هذه التحديدات الأولية تعطينا الإقتناع باقترب هذا النص الروائى - وردية ليل - أكثر من أى شكل أدبى آخر من

* يتأكد فى النص الروائى التجريبي (وردية ليل) لشاعر القصة القصيرة - إبراهيم أصلان - ذروة اکتسالم ونضج وسمو نهجه الإبداعى الروائى فى تشييد أسلوب بنائى تشكىلى تصيح فيه الكلمات والجمل والعبارات لوحات مرسومة باقتدار وإتقان ورهافة مثقلة بغنائية شاعرية مكثفة ومركبة بالصور ذات الدلالات والرمز والإيقاع الموسيقى.

* ويتبدى الواقع فى مجموعة السوناتات، المكونة لهذا النص الروائى واقعا غامضا يبعث على الحيرة والتساؤل تتجرده فيه الأشياء والكائنات والأحداث والعلاقات المألوفة دون أن تتخذ مع ذلك مظهرا شعبيا.. إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة قد أخلت مكانها لنظرة إدراك الإنسان والعالم بكليتهما إنها نظرة معادية للرومانسية والواقعية.

* لقد أصبحت الكتابة الروائية هنا قاعدتها البساطة فكانها محضر ضبط، وأجهت المحاولة التعبيرية لأسلوب التكوين والتجسيد والتشكيل لحضور التجربة المسرودة، يستفاد

تهمس بمعنى مستجيب يتشكل من جماع اللوحات أو الأفاصيص أو الفصول معنى اشمل له رموزه وظلاله الأسيانه

* ولنتوقف عندهم هذه المعاني والملاحظات الإتسابة وتدود حول حالة التوحيد وفقدان التواصل مع الآخرين فى ليل القساهرة... ويتجسد فى عدة تولينات لحنية

* فى الفصل الأول: أو افصوصة (فستان التيل) تتجسد الوحدة فى نموذج فتاة الليل الصغيرة (الواقفة) وهى تعطى ظهرها الى اللوحة التى علقت بها مشاهد من الفيلم المعروف) ويتوقف امامها الراوية (سليمان) وتدعوه فى توسل وإغراء جنسى لدخول السينما، وعندما يعتذر بكثرة الزحام تقول بغضب (أنا مابرحش بيوت.. مش باحب اروح بيوت) ويعتذر لها لأن لديه عملاً.. وردية ليل ويتحدث معها عن عمله وسكنه.. ثم يشتري الجرائد، وتأخذ بعد ترده جريدة لها.. وتركها غارقة فى وحدتها بينما هو ينزل إلى عرض الطريق وهو يفتح الجريدة بين يديه..

وعندما التفت ونظر إليها وهى فى دائرة الضوء حيث اللوحة التى ثبتت عليها مشاهد من الفيلم المعروف (وقف بنظر إليها حتى ادات وجهها وتطلعت ناحيتها بعينها الكبيرتين ثم إعتدلت.. بفستان التيل.. والشعر الكثيف، والحزبة الثقيلة الزرقاء):

* عبر هذه الإيماءات والإشارات الهامسة الدالة ينشد الكاتب بعلوية لحن الوحدة وفقدان التواصل.

* ويتكرر بتنوع أكثر حدة لحن الوحدة فى الفصل الثانى افصوصة (تأهيل) حيث يكون أول تدريب للراوية (سليمان) على تسليم برقية هو اللقاء مع المرسل إليها البرقية امرأة

مفهومات الأدب الحديث، فهى تستمد وتتمثل الوانها وأجوامها وينيتها من الجو العصري، وكلنا يعلم أنها الوان قساقة ربما للشعور الانسانى الحاد بالقلقلة والتمزق والتمرد فى عصر يتحول محولات تثير الفزع والدهشة، وفى واقع اجتماعى متدن.

.....

* ولنبداً يفحص وتحليل نسق النص الروائى القاسم والمكون من عدة موتيفات تتوقف وترصد لحظات دالة مكثفة رمزية من -ليل القاهرة المدينة الثوبية.. وعبر حياة وإختبارات معاشاة لموظفى هيئة المواصلات اللاسلكية وموزعى البرقيات.

* هذه الموتيفات القريبة من الحان السوناتة تشكل تنويعات لحنية متوازاة ومتقاطعة تتضمن المعنى والقصد للخطاب الروائى الذى يدور ويحوم يناقش فى عمق هامش وندوب وتأكل حياة الشخصيات القليلة التى تدور حولها الأحداث والوقائع الكاشفة عن الخاص والعام الجزئى والكللى.. لحسية وصخب وخصوصية المدينة ذات الألف وجه ووجه،

* لدينا خمسة عشر موتيفاً أو سوناتات أو لقطة عناوينها المختارة عن قصد تشكل رؤية.. سنحاول أن نقرأ سماتها ومحولاتها وغناها الإنسانى..

* والعناوين هى ١- فستان التيل - ٢- تأهيل ٣- الدرج - ٤- عام سعيد للسيدة ٥- مصابيح ٦- نوافذ - ٧- النوم فى الداخل ٨- كوب شاي ٩- الصاحبان ١٠- غير حاجز من زجاج ١١- يوم آخر ١٢- طلعت ولبلى ١٣- السلام ١٤- دموع ١٥- رؤيا * وكل سوناتات أو أفصوصة أو فصل او لوحة مرسومة بإقتداد بكلمات ملونة تشكيلية

عجوز تعيش فى وحدة تنتظر فى وهن دائم وترقب برقية تعيش عليها وتدفء برودة وحدتها

ولنقرأ هذا الحوار بين عم جرجس والراوية

- عايشة لوحدها

- لوحدها

وبدا ينظف مقدمة حذائه فى حافة الرصيف

- وكان ممكن تموت

- ايسمت ودخلنا من البوابة.. كان رجل الأمن نائما وقال «صحيح.. كان ممكن تموت» يعنى يكون.. عندها ابن مريض.. مسافر، بنت بتعمل عملية، بتولد.. أى شئ تقول تلفراف، تروح ميتة» «أنا حصلت معايا مرتين.. اقول تلفراف.. تروح ميتة من غير ماتقراه».

ورحنا ننحدر وأنا استبعد صورة السيدة العجوز وهى تطل على بعينها الكبيرتين من الشراعة الحديدية المفتوحة».

نفس التكرار العينين الكبيرتين.... ومعاينة الوحدة،

* ويتكرر تجسد الوحدة فى اقصوصة (عام سعيد للسيدة) فى صورة البرقية المرسلة الى (ميسرا بودوفتش) ارملة الخواجة بودوفتش السيدة العجوز الجميلة الوحيدة يقول عم جرجس (أن عبد الناصر كان يحبس الخواجة بودوفتش كلما جاء نبيو الى مصر ولا يتركه إلا عندما تنتهى الزيارة وأن (ميسرا) كانت تأتى الى المستقل وهى تحمل لهم الطعام والسجائر.. إنها تنتظر فى وحدتها برقية تهمس لها من بعيد (عام سعيد مذام)

* ونحن القرار فى سيموفنية الوحدة هو موت (عم مرزوق) بائع (الانتيكيا) عاش وحيد اطوال عمره.. ولو حظ أن دكانه لم يفتح لمدة

يومين، وعندما فتح البوليس الباب المغلق وجد (عم مرزوق) فى خلفية المحل المعتم.. كان الجسد الضئيل يبدل من حبل قصير مربوط فى شماعة وضعت اقليا بين صوانين متقابلين

.....

* إن (إبراهيم أصلان) يقدم هنا عالما كشيئا متقهقرا مجزأ تعيش وتسعى فيه كائنات وحيدة هامشية هشة تقدم بتصوير بصرى دقيق.. يتميز بالاعراج الغنائى على نحو تدريجى وفى برهة واحدة من الحياة موجزة جدا وهو لايح على عالم الأحداث الوضعية التى تتعلق بالحياة الجارية وهذا مايشكل مادة الرواية التقليدية بل أنه يمسح ويحور هذه التوقعات المتعلقة بحيوات الأشخاص ووصفهم الاجتماعى التى تعطى كائنا ما او شيئا ما وضعهما (الموضوعى) وتظهر انذاك بدلا من البشر والأشياء والعلاقات بين البشر والأشياء وحسب، يهرى الجوهري الثقيل معنى الوحدة وفقدان التواصل والتآكل والأنسى والجننى لزمان ضائع سعيد.

* غير أننا نعيش عبر عالم البرقيات عوالم عديدة خفية تكشف عن تغيرات القيم فى المدينة. لعل أبرزها هذه السيدة الصغيرة التى تستعجل إرسال برقية لشخص آخر بالخليج، تقول (لا تنتظرني ولا تحضر... تزوجت.. هدى) وعندما يطالبها ببطاقتها الشخصية تقدم جواز سفر رجل معنا تكتشف انه زوجها وهو غير مصري واكثر منها فى السن.

* وفى فصل (طلعت وليلى) نقرأ هذه البرقية الدالة المعنى ليلى هاشم المصرية سجن مكة العمري.. جناح النساء مكة- السعودية

- اعرفك ياليلى انا كويس، وينقصنى



على الناقد أن يقترب من خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة فى الرواية وهى هنا ليست كلمة خبرية.. تنقل معلومات بل هى شحنة عاطفية ووجدانية وعقلية لها قدرات غير منتهية على تقديم معنى مكثف عن وحدة وعقم وفقدان التواصل الإنسانى.. وهنا يصبح العمل الأدبى كلا مغلقا مكتفا بذاته تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يقتصر شيئا خارج ذاته.

ويتأكد هنا قول الناقد الروسى (ميخائيل يختين) .. «ظلت الرواية ردا طويلا من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة وتقويم اجتماعى دعائى فقط... كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما او ندرس عرضا وبلا مبدئية كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة وبالتالى كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقائى مقولات الأسلوبية التقليدية (إسماها المجاز) وكان يكتبى بتقويمها بأوصاف فازغة من تلك التى تطلق على اللفظ كالتعبيرية أو التصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أى معنى أسلوبى محدد ومدروس»

رؤياكى الجميلة وأرجو من الله، من رب الكعبة أن يعفى عنك وعن كل مسجون ويشفى كل مريض ويرجع كل غريب الى وطنه ومن ضمنهم ليلى، وأنا من غيسرك ياليلى دموعى على الخدود وطيران ونقصانى حاجة كبيرة، واعرفك ياليلى بأننى ارسلت لك الف ريال ولكن لم يأت لنا رد، وإن شاء الله سأرسل لك ٢٠٠ ريال.

- وسلامى لك من القلب الى مشتاق اليك وسلامى للأخت التى يتساكن عيش وملح مغاكى، الأخت إيمان التى يتكتب الخطابات-

- الراسل- طلعت السيد جلاب

* ويظل الرواية (مليمان) شاهدا على هذه الحياة التى تترجمها البرقيات.. بكلماتها القليلة.. جالسا بجوار النافذة التى تطل على مجمع المحاكم الكبير، وبرج الكنيسة البيضاء والسطح المكشوف لمعهد الكفيفات، حيث تتكرر فى رتابة ليالى شاحبة سملة لوردية ليل..

يكسرها ويمرمد عليها (الحريرى) عندما يؤذن بكلام غير مفهوم، ولكن له نعمة الأذان تماما فى موعد غير موعد الصلاة.

....

* وفى النهاية؛ فإن نص (وردية ليل) يحتم

لعبة العتمة والضوء

في مجموعة (يوسف والرداء)

تأملها! ارتكازا على ذلك يمكن الإقرار بأننا أمام سمفونية الخيبة والمراة الناجمة عن محاولة قبض زئبقية على لحظات دفء من شأنها أن تمنح للكاتب إمكانية الاستقرار النفسي وتزوده شحنة لمقاومة صقيع العلاقات الإنسانية، وتلكس العواطف الصادقة، في ظل قسيم تسحق كل ما هو وجداني، إنها قسيم الجماعة التي ترصد كل اختلاء بالآخر/ المرأة بما هي ملجأ يحتوى به، وبالذات عندما تفصح عن نفسها في مواجهة مكان الخلل، هذه الذات التي تنفتح في النصوص على شكل أمكنة معينة تم التركيز عليها دون غيرها، الأمر الذي يستدعي المسألة، لأن اختيار مكان معين يشي باختيار نمط من الحياة ويفصح عن حالة نفسية معينة على اعتبار الحميمية التي تربطنا بالأمكان التي نألفها، فعلاقتنا بالمكان هي علاقتنا بذاتنا .
(تنطوي علاقتنا بالمكان على جوانب شتى، ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا

«لأننا نكون حيث لا توجد»

جان بيرجوف

مجموعة (يوسف والرداء) ثاني

عمل للقايس إبراهيم أصلا سنة

١٩٨٧ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن

سلسلة مختارات فصول . تقع المجموعة في ٦٥

صفحة من الحجم المتوسط وتضم النصوص

التالية: ولد وبنت - الضوء في الخارج - بتدول من

نحاس - رياح الشمال - المأوى - يوسف

والرداء - القيام - الفرق.

على مستوى التحقيب فإن أغلب النصوص

تنتمي إلى مرحلة السبعينات، نقرأ على ظهر

غلاف المجموعة (هذه قصص لا تقرأ مرة

وأحدة، فهي كرباعيات الموسيقى، لا تسمع

بالقوس في أعماقها إلا مع تذوقها المرة بعد

المرة، وفي كل قراءة، تتجلى معان جديدة لأنغام

تجارب الحب: أنغام اللاتحقق، والأسى - لا

الحزن - الذي تتركه خسارة التجربة

العابرة، والوعي - لا مجرد المعرفة - الذي تخلقه

حضور الظلمة في النصوص شيء لا يخلو من دلالات سنقرئها بالحديث عن كل مكان تم اختياره.

ويأتي العنوان الثاني (الضوء في الخارج) ليؤكد الهروب من الجماعة الرقبية، فالخارج بالنسبة للنص هو خارج قاعة السينما، حيث اختلى الكاتب في لحظة مظلمة بإنسانته استفسرته عن العربة التي تصل إلى ميدان الأزهار ليستطوّر الأمر إلى مستوى العلاقة، علاقة غير متكافئة إذ يمكن استخلاص ذلك من خلال الوجهة التي كانت تقصدها (ميدان الأزهار) وجهله لرقم العربة التي تنتمي إليه، إن بداية اللقاة كانت في طريق خال أيضا، (كان طريقا جانبيا، وبدت المنطقة خالية من البيوت) ص ٨٣، مباشر في هذا النص هو توظيف الكاتب للمكان الجانبي توظيفا دلاليا يحمل أكثر من مستوى تأويلي، فالوصول إلى هذا النموذج الطبقي من النساء جعل الكاتب يقر بأن الطرق الجانبية غير ذات جدوى، ففي غياب امكانيات مادية لا يمكن الانتماء إلى ميدان الأزهار، لذلك يبقى الطريق العام هو القنطرة التي من شأنها أن توصل إليه، غير أن العملية ليست سهلة (والثقت إلى الفتاة ورأيتها مازالت تبسم، وتقترب مني وتقول: «يبدو أن الوصول سيكون صعبا».

قلت: «الحقيقة أن الطرق الجانبية لا تؤدي إلى أي شيء».

قالت: «ألا توجد وسيلة أخرى للوصول إلى ميدان الأزهار؟»

«يمكنك أن تتجهى إلى الطريق العام. هناك أكثر من موصلة، ولكن ذلك سأخذ وقتا أطول» ص ١٣ ١٤ غير أنه يقتنعها بمرافقتها له

شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها، بجذوره وتتأصل فيها هويته (١١).

تأسيسا على مسألة اختيار المكان التي تكون وليدة رؤية خالصة وتمثل تموقفنا معيننا، وينظرة بانورامية أولية، يمكننا أن نلاحظ اصرار الكاتب على استغلال كل الأماكن الخالية، الضيقة المظلمة باعتبارها أكثر إسمانا لانتعاش لحظات الدفء والاستقرار المستقده تلك اللحظات التي يبحث عنها الكاتب، ونؤكد هنا على الكاتب لكون كل النصوص مروية بضمير المتكلم، فهو راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها، إنه سارد متضمن في الحكاية Marrateur homodiegetique وهذا يفرض التعامل مع نصوص المجموعة كمقطوعات ذات إيقاع واحد ومعروفة من طرف واحد، إنها مقطوعات تنساب رتيبة مشوبة بحزن دفين وحنين جارف، يطالنا أول نغم في هذه المجموعة: (ولد وبنيت) بصورة تنكيرية لاثاحة امكانية التعميم والاطلاق، فالقضية قد تعني كل تجربة حب بين اثنين، حب ينمو كزهو بين الصخور، لأن اختيار مكان لقائهما ينم عن اختلاس اللحظة التي يتواجدان فيها، فالمكان المختار ذو خاصية الأمان والطمأنينة (كانا يسيران تحت الأشجار على طول الطريق الخسالي) ص ٥، فلا رقيب عليهما ولا أذن تسترق الحوار/ الحلم، إنهما في تناغم روحي تام، لا أحد كسر إيقاع هذه اللحظة إلا الرقيب المادى (ورأى كل واحد منهما الآخر في ضوء المصباح الكهربائي) ص ٩ لقد وظف الكاتب الضوء كرقيب ينوب عن الجماعة لأن

عينها الكبيرتين، ولاح لى لونهما مغايرا من أثر الضوء الذى كان يفضع المكان(ص ٢١)، وبذلك يقترقان ليعود وحيدا رافضا انتماءه إلى الجماعة، ومقتل عملية الهبوط من على الطوار باعتبارها المكان المخصص للراجلين تدعيما لذلك: (وفكرت أن أذهب إلى صديق وأتحدث معه، وخيل إلى أن ذلك لن يكون ملائما، وهبطت من على الطوار) (ص ٢١).

يهبط ليترك الأمر معلقا كبندول من نحاس الذى عنون به قصته الثالثة التى تتميز من بين نصوص المجموعة باستعمال الكاتب لضمير الغيبة، فى هذا النص يحضر الزمن بشكل قوى وقاسم حيث الإيقاع والترتيب والسكونية الحادة، فضاء غريب تتحرك فيه ثلاث شخصيات رجل وامرأة وزمن متوقف (بندول ثابت)، وقد تم توظيف قاعة عارية الجدران كمكان لهذا اللقاء الغريب، إن مثل هذا الوصف الذى وصف به الكاتب هذه القاعة من شأنه أن يجعل الاختلاء مكشوفاً، غير أن الاستناد على الزمن المتوقف والضوء القليل عمل على تمويض الجدران، (تحت الساعة الخشبية التى بدا بندولها النحاسى الثابت واضحا خلف الزجاج المنطفيء). وكان الضوء خائبا (ص ٢٣)، ويأتى التركيز على البندول من خلال تكراره المثير كمكان له وظيفته فقد يتعامل معه على أساس اليد التى تعوض يد الرجل ذى اليد الواحدة: (احتضنتها بذراعها الوحيدة وقبلها وقبلته وابتسما كثيرا وهما واقفان من الجدران العرية تحت الساعة الخشبية ذات البندول النحاسى الثابت) (ص ٣٦)، ثم إن استعمال الكاتب لفعل ابتسما لم يغير من إيقاع النص، وهذا ما يفسر وسعنا له بتلك السمة السابقة، فلو كان الفعل ضحكا لوقع

ليحول وجهتها إلى كازينو حيث الفضاء الذى تتناسل فيه اللقاءات الثنائية، لكن تذكرها لأخيها ومحاولتها العودة إلى البيت فى وقت معين يكشف سلطة الآخرين (الأُسرة بالنسبة إليها)، وفى مقابل ذلك أيضا يصيح رواد الكازينو جميعا فى لاوعى الكاتب الذى يعمد إلى خلق لحظة ظلام للتخلص من الرقيب، من الآخرين (وانقطع التيار الكهربائى وغرق كل شيء فى الظلام) (ص ١٥)، إنها اللحظة التى تمكنه فى ممارسة طائر الجماعة، فقد صرح بانتشاء مضمر بظفرة متعة لحظية ويتجهش للحظة أخرى فى غيبوبة الرقيب (وعندما انتهينا وانصرفنا لم يكن النور قد عاد إلى المنطقة بعد. وقلت لها ونحن فى الظلام: «لا تنسى الموعد» (ص ١٦)، وبطبيعة الحال الموعد المضروب فى السينما حيث الظلام مرة أخرى، الذى يقابله الضوء فى الطريق العام، حيث الانكشاف والانتماء إلى الآخرين (وخرجنا إلى الطريق العام حيث كان الضوء واضحا وقويا، والطوار مزدحم بالنساء والرجال) (ص ١٨)، ليحاول الهروب منه إلى شقة لينعم مرة أخرى بلحظة الاختلاء، لكن مشروعه سيجهض عندما سيدرك بأن من كانت معه تجسست فى صورة الآخرين بامتناعها، لأن فى امتناعها محضر الجماعة بكل أعرافها وتقاليدها. (وقلت لها: المكان قريب ويمكننا أن نسير إلى هناك.

قالت: أى مكان؟

- الشقة.

- شقة؟

أقصد المكان الذى اتفقنا على الذهاب إليه ولكننا لم نتفق على شيء (ص ١٩).
وتنهار الرغبة، ويتحطم الأمل بحضور الضوء عابثا بلعبة التمسر: (وتطلعت فى

للمكان الذي يراه، محولا بذلك هذا الفضاء إلى مرآة تعكس نفسيته وحالته الصحية، فكل المظاهر الموجودة تهبط على الإحساس بالضيق والضيء: (ورققت وراء نافذة حجرتي الأرضية التي استأجرتها قبل أن يصيبني المرض، هناك، عند الطرف البعيد من المدينة، وروحت أرى الميدان الصغير الذي خلقته الأمطار عابها بالرطوبة والصمت) ص ٢٧.

إن المكان بحضور الأمطار فيه اكتسب دلالة التلاشي والإحساس بالفراغ النفسي أكثر من الفراغ الفيزيائي، إنه عالم الشتاء، (إن عالم الشتاء خارج البيت المأهول كونه مبسط، إنه اللا-بيت بنفس الطريقة التي يتحدث بها الفلاسفة عن اللا-أنا، وبين البيت واللابيت يمكننا أن نقيم كل أنواع التناقضات، في داخل البيت كل الأشياء تتمايز وتتعدد، والبيت يستمد قوة وترق الألفة في الشتاء، في الخارج الشتاء، يغطي كل الطرق، يضيع معالم الشارع، يكتم الأصوات ويحو الألوان، وكنتييجة لهذا البياض الكوني نشعر بنوع من النفي الكوني يفعل فعله. (٤)، وبما ساهم أيضا في نضاعة هذا البياض الكوني طبيعة الضوء التي كانت مع وليس ضد سلطة البياض: (وأسفلت الشوارع القليلة المتقاطعة الذي بدأ مبتلا ومتألقا في ذلك الضوء الغارب ص ٢٧ وإن الإشارة إلى الحجرة الأرضية مرتين في النص ص ٢٧ وص ٢٩ تعكس رغبة الكاتب في معانقة كل ما شأنه أن يرتفع به عن عالمه الضيق، ويخلصه من براثن المرض الذي أقسم عزله وجعل علاقته بالعالم الخارجي تتم عن طريق العصا التي يتوكأ عليها (وعلى الرُغم من ذلك فقد كنت أشعر بالوهن، وبأن دقات بعيدة بعيدة قد ارتفعت على مدخل حجرتي

تغيير على مستوى حركية النص، كما أن وصفه لحجم القاعة ما هو إلا وصف لمعاناة من شغل القاعة، فتحن في هذا النص أمام حزن عميق وانكسار كبير القاعة الكبرية الحالية: (وعندما أوصلها إلى الباب كانت ذارعه مازالت على كتفها، وبعد أن أغلقت وراءها عاد بطيئا إلى القاعة الكبيرة الحالية) ص ٣٦، ومنه فهم الكبير رديف للانفاس غير أن هذا المفهوم في هذا النص يفسر ضديا على تعبير سور فيل: «انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج» (٢)، فنقد ينسحق المكان ويصيح بمجرد انعكاس للذات، الصمت المخيم على القاعة الكبيرة يتيح إمكانية الانمحاء والحلول في ومن خلال الرجل والمرأة اللذين التقيا فيها ولهذا تصبح القاعة الكبيرة تظهر للذات المقفرة، وعملية اغلاق الباب باعتباره الحد الفاصل بين الداخل والخارج توقف واضح من الآخرين، إذ لم يكن ذا أهمية في النص إلا بعد انقضاء اللحظة الحميمة، كما أن قاعة بلا جذران لم تكن مثيرة في تلك اللحظة ومن هذا المنحى يمكن تفسير عملية الاغلاق بإعلان القطعية مع العالم الخارجي لقد تم تسليخه ما كان معارا من طريقه لفكرة معينة (المرأة لحظة، الاختلاء) (إن حركة الاغلاق هي دائما أكثر حدة وصرامة وسرعة من حركة فتح البيت) (٣)، ويأتي توظيف الزمن المتوقف من خلال البندول النحاسي الثابت موازيا لتوقيف الحدث الذي تمت معاشته بواسطة الزمن النفسي غير الخاضع للزمن الرياضي، أي زمن الخارج، خارج القاعة هذا الخارج الذي وقف الكاتب في نص (رياح الشمال) وراء نافذة الحجرة يتأمله في لحظة انعكست على وصفه

الأرضية التي أستاذجرتها قبل أن يصيبني المرض، ويأنتى أخذ عصاى تحت أبطى وأتقدم إلى الخارج) ص ٢٩، تعتبر الحجرة الأرضية أكثر التصاقا وتجذرا فى الأرض فى الحجرة العالية، غير أن التجذر هنا ومن خلال لا وعى الكاتب، تقرأ دلالتة بشكل مغاير (إن البيت المتجذر جيدا فى الأرض يجب أن ينبثق عنه غصن حساس للريح أو حجرة علوية قادرة على سماع همس أوراق الشجرة (٥)). وتكتسى الريح فى النص سمة نوستالجية فى مكنتها إعادة لحظة الدفء والاستقرار المفتقدين إلى الكاتب: (وأمنيتى هى أن أسمع صوتك الحبيب. الذى يشبه حفيف ربح الشمال. ص ٣٢) إن الرغبة فى معانقة هذه الريح ترقفنا انطلاقا من عنوان النص قياسيا على قانون الأهمية بين التقديم والتأخير الذى يتحكم فى الشريط اللفظى للنص الأدبى، وسط جدلية الالتقاء والانبثاق ينهض النص، فالكاتب يحاول جاهدة إثبات الذات المأزومة المريضة لتمارس شرطها الانسانى فى الحياة، هذه المحاولة التى تقف دونها مجموعة من المعوقات تمثل الظلمة أبرزها: (اختفى منى فى ضباب الدرب الصغير، أرحت نفسى، لقد هبط الظلام الآن. ص ٢٨-٢٩، وعندما يحضر الضوء يقع فى النص فلكنى يمارس عدوانيته على نفسية الكاتب: (لم يكن هناك سوى نقطة ضوء تنبعث من لمبة صغيرة معلقة فى طرف أحد الأعمدة الخشبية العالية. ص ٢٩) تتمثل هذه العدوانية فى كون هذا الضوء يلعب دور الرقيب رغم صفراءه وضعف قدرته (نقطة ضوء + لمبة صغيرة)، ففى غياب الآخرين يحضر الضوء (إن الضوء المتعرب من مراقب وحيد، وهو مراقب عتيق أيضا، يرتفع

إلى مستوى قوة التثويم المغناطيسى إن الوحدة (نومتنا مغناطيسيا) (٦)، وهروباً من هذا الضوء استعان الكاتب بضوء ذاتى برئ وانعكست نقطة ضوء بعيدة داخل مقلتى، ص ٣٣، كما استعان غيرها مرة بالسور الحجرى ليجعل منه حدا فاصلا بين أثناء وبين العالم الخارجى: (التجهت إلى السور الحجرى القصير وجلست) ص ٢٩.

ليأتى آخر الليل كزمن اغتصع به نص (المأوى) معلنا اتجاهه إلى المبنى الصخرى ذى المدخل الخشبي الداكن. من خلال هذا الوصف تتهين صلابة المكان وقوته، إنه مرة أخرى مكان جانبي لكنه لا يهسهه على الألفسة والاستثناس: (لم يمر وقت طويل حتى رأيت أصبعه القصيرة البضاء وهى تدق على المدخل الخشبي الداكن، وبينما أنا استغرب منه ذلك فتح الباب) ص ٣٥، ٣٦ يفتح الباب ليفتح النص على عالم من الألوان القاتمة التى تنقبض لها النفس والتى تتمركز كلها حول مفهوم السواد شكل مباشر أو غير مباشر (الزهور الصغيرة الباهتة- منديل وردي قديم- مضيئنا فى الظلام- الضوء البرتقالي الخافت- الحرير الأسود اللامع- الأرض سييسة الداكنة المغطاة- طاقيتين طويلتين - كان رأسها غائبا فى ظلمة الأرضية الداكنة المغطاة- العباءة القاني- كان وجهها القريب شاحبا).

إن توزيع هذه الألوان على مساحة النص جعل من فضائه لوحة تشكيلية، شكلت نفسية الكاتب أرضية لها والقاعة الكبيرة ذات الجدران العالية إطارها والحجرة الملحقة خلفيتها التى تسمح بالفصوص على المستوى البصرى إلى مالاتهاية فهى قاعة جدرانها عارية، وهذا المقهورم على المستوى الجغرافى مرتبط

بالثلاثى واللويان ، وحضور صدى الصوت يوضح ذلك: (أطلق هو ضحكة نسانية ساخرة راحت تردد بطيша داخل حجرتنا الصغيرة الملحقة ذات الجدران العارية المسماة) ص ٤٩-٤٠.

هذه الجدران العارية إلى أى حد مستدثر تبرء يوسف؟ إن نص يوسف والرداء لا يلزم حياة على مستوى التراتيبية التى يحتلها كنص وسط المجموعة بل يتجاوز ذلك لكى يتصدر غلاف الكتاب مشكلا بهذا رداء للنصوص يوسف بدوره موجود فى مكان مغلق مظلم: (وفى هذا الفراغ كان الهيكل الحديدى القائم كاملا على قوائمه القصيرة المتباعدة وجسده الغريب الممتلىء وقعه الممتد الفاجر .

ناديت

لم يرد على .

لم يفتح الباب من أجلي.

يوسف) ص ٤٤.

إن الفضاء الذى انطلقت منه الرغبة فى التواصل مع يوسف يحمل نفس الموصفات (كنت أف فى الساحة الصغيرة المترية، بين دائرة من البيوت القديمة العالية. كنت وحدى.

وكان الليل فى أوله.) ص ٤٨.

هذا الليل سينمو مع غوايقاق النص ليجم بثقله على كل لحظة انفساح ، وكيفية النصوص فإن عملية النمو تأطرت وسط قطبين متوازيين: مكان مغلق ولحظات قائمة (وقفت على حافة الطريق الذى يقسم المدينة إلى قسمين) ص ٤٨ إنه المشرق وهذا باعث على التردد والخيبة وعدم القدرة على تحديد المسار وذلك تحيل واضح للانغلاق، وبين قسمى المدينة تمجد الكاتب يضع حجابا يحول دون امكانية

التوغل: (كان ظلاما حالكا، وأمامى كان الضوء البرتقالى الخافت يملأ المكان الصغير الذى انتزعت أبوابه) ص ٤٢، إنه حاجز الظلمة ، وانتزاع الأبواب لا يعنى اتاحة فرصة الانطلاق أكثر مما يدفع الى العودة إلى نقطة البداية ، لأن المكان الذى رغب الكاتب فى دخوله تعدى الإطار الجغرافى إنه ذات منهارة تكاد آلاما مزمنة (لقد أدار وجهه المتعب إلى ناحيتى ، لاح غريب البياض فى ذلك الضوء البرتقالى الخافت. وعندما التفت عيوننا، لم يعد أمامى إلا أن أدير وجهى، وارتقى المنحدر ووأعود إلى الساحة الصغيرة المترية) ص ٤٣، بين حافة الطريق والساحة الصغيرة -حافة الطريق- المكان الصغير-المقهى-الترولى باس-المقعد الطويل داخل الصندوق الخلفى المغلق-القاعة الحجرية العارية-الحجرة الصغيرة ذات الجدران القريبة العرية-البيت.)

وبالنسبة للمكان الأخير فإنه لا يشكل فى النص مستقرا نهائيا ، فإليه ستعمل سيرة يوسف وأخباره، والرغبة فى الاطمئنان على يوسف من طرف أهل البيت ما سيدخل فى تحريك كل تلك الأمكنة مرة أخرى ، ولتقريب ذلك يجب قراءة تلك المتتالية التى رصدنا من خلالها ايقاع النص الأخير: (البيت..)

(مسترتك، أخذتها، بنفسى إلى البيت . أخبرتهم أنك بحالة جيدة) ص ٤٨.

بهذا الأخبار يسد النص لينهض نص (القيام) من رقعة فى الأرض بين الناس فى جلسة حميمية، بعد فراق طويل باعد بين الكاتب وصديق له (وجلسنا سويا بين الناس أرضا. نشرب الشاى وتكلم) ص ٤٩، وتكان الكلام مفتاحا لولوج أمكنة متباعدة ومختلفة

البشر، فالإنسان دائماً يحاول أن يقرب لنفسه
المجردات من خلال تجسيدها في
ملبوسات (٧) ويلاحظ حضور الضوء من
خلال الإشارة إلى فعل الصيف تدرك بأن هذا
الحضور كان يهدف إلي تعسرية الذات
وانكشافها: (بكنا في الصيف وقرص الشمس
يضوى في قلب السماء) ٥٩ فالكتاب يدخلنا
في تجربة نقد ذاتي أو على الأنصح نقد جيل
من خلاله هو:

(قال، إنهم هكذا، يرددون نفس الكلام الذي
رددناه، يعيشون نفس الأفكار التي عشناها
التي جمعت الكثيرين منا، والتي فرقت
الكثيرين منا). ص ٦٠.

من هذا الكلام تتداح نغمة الحبيبة والإحباط
لجيل بكامله. لم يجد الكاتب إطاراً لوصفه
أبلغ من وضعه وسط عوامة، إنه جيل يطفو
على السطح في المجداب مستمراً لتجدير
هويته، ويحضر الليل ويغيب الضوء ليزداد
احساس الكاتب بضيق المكان الذي يفجر فيه
الاحساس بضيقه بنفسيته المكشوفة:

(وتنح وحدنا في هدأة ذلك الوقت المتأخر
من الليل، وحبات قليلة من النور قد تناثرت
في قلب الماء المعتم، قال إن المأوى ليس ردينا،
مع الأيام الأولى سوف تشعر بغيباب
الجدران والأرض الشابتة التي عشت
عليها) ص ٦١-٦٢.

يجشو المكان بطينا على الجدران والأرض
الثابتة ليتسلل عبر الأشجار رمز البقاء، ومن
هذا الرمز ينطلق البحث عن الذي يأتي ولا
يأتي عن (زين) الذي ابتلع الماء ذات يوم
ليستمر النداء سنوات طويلة: (تجلس حتى
يوشك ضوء النهار أن يفضح الشاطئ،
فتنصرف. عشرون عاماً وهي تفعل

(اسمائها - الاسكندرية)، ولا يعني ذلك انفتاح
النص لأن عملية الولوج لم تتم إلا من خلال
عملية التذكر، وعليه فالذاكرة كانت هي الفضاء
الذي انتعشت فيه تلك الفضاءات الأخرى، وفيها
ومن خلالها أفصح عن نفسها، إنها بلاغة
الانفلاق التي لم يجد الكاتب منها، وكرديف
للذاكرة لا تحضر إلا الأماكن المغلقة واللمحات
الدائنة (المقهى - حجرتهما المنفردة - الجزيرة
الصغيرة - الحانات...)، إن هذه الفضاءات رغم
اختلافها تنطق جميعها بالانفلاق والتفوق، بل
هي نفسها تعيش هذا الانفلاق فهي أسيرة
تعيش تحت رحمة الذاكرة، فقد يتم استدعاؤها
، وقد تبقى عرضه لصدأ الأيام. وانفراد الكاتب
بجلسته في نهاية النص يؤكد ذلك، إذ فارق
صديقه مرة أخرى، وابتعد عنه حاملاً كل تلك
الأمكنة:

(وهو يلوح لي مودعاً، ويتعد
ورحت أشرب الشاي، وأنظر عبر المدخل
الزجاجي الكبير، إلى الرجال والنساء الذين
يضمون في الضوء الفارب. لفثرة قصيرة ثم
يختفون). ص ٥٧

وفي صورة الاختفاء يشخص الفرق، فيعد
فعل (يختفون) يظهر عنوان النص الآخر في
المجموعة (الفرق) أي اتساع ينتظر بعد أن
يصد منا هذا العنوان المغلق؟.

إن اختيار العوامة مكان ما هو إلا تأكيد
على الافتقار إلى حالة الاستقرار والتوازن لأن
تحققهما لا يعدو أن يكون طرفياً، كما أن
هاجس الماء يجعل من مفهوم الفرق الفعل
الحاضر والمترب في كل لحظة مما يترتب عنه
على مستوى الإحساس تضيق لمساحة
العوامة، وقد أبرز يوري لوتمان (الدور الذي
يلعبه المكان في عملية تشكيل المفاهيم لدى

حجم مقعد فى النص الأخير وفى آخر مكان متحدث عنه داخل النص: (وأنا مازلت أجلس على المقعد الخشبي فى مقدمة الشرفة المسقوفة قريبا من الماء) ص ٦٥.
ومن بين اعتمده والصيفى حرج يوسف متدثرا بردائه.

الهوامش

- ١- مشكلة المكان الفنى: بورى لوقمان تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز ص ٦٣ ضمن جماليات المكان، نشر عيون المقالات.
- ٢- جماليات المكان- غاستون باشلار. ترجمة غالب هلسنص ٨٢. نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ٣- جماليات المكان- غاستون باشلار ص ٨٢
- ٤- نفس المصدر ص ٦٣
- ٥- نفس المصدر ص ٧١
- ٦- نفس المصدر ص ٦٠
- ٧- مشكلة المكان الفنى بورى لوقمان ص ٦٥.

ذلك). ص ٦٣، دائما من نفس المكان يأتى النداء وفى نفس الوقت، إن للمكان هنا وظيفة إبلاغية فلولا وجود الكثافة فى الأشجار، لما تنسى ايصال الصوت، لأن المتأدأة فى الشاطئ قد يتعرض معها الصوت للإشطار، كما أن إرسال الصوت نهارا سيصطدم بالجبلية ويضيع وسط الأصوات، فكأننا أمام مكبر صوت منحنه الطبيعة للمرأة الباحشة عن زين: (هكذا جاء النداء النسائي الدافئ عبر أشجار الشاي. الكثيفة وأوراق الخسروع الكبيرة والليل). ص ٦٢.

بنظرة أفقية لمساحة المجموعة نستخلص بأن حركية النصوص على مستوى انتظامها زمنيا قد بدأت بالغروب وانتهت عنده فى النص الأول (ولد وينت) نجد: (كان الوقت غروباً) كأول إشارة للزمن فى هذا النص، وفى النص الأخير (القيام). نجد كذلك: (وكان قرص الشمس قد انحدر قليلا فى الجانب الآخر من السماء) ص ٦٥، أما مكانيا فقد تأطرت داخل بنية الانغلاق حيث نجد فى النص الأول: (كانا يسييران تحت الأشجار على طول الطريق الخالى). ليعينق هذا الطريق إلى أن يصير فى

عرس الأمكنة والضوء الممكن

phenomenal يعتقد العياني، ولكنه في صميمة تصوير للجدل بين ماهو كائن وبين ماينبغي له أن يكون، بين الواقع الصارم في تشيؤه وجموده، وبين الحلم بواقع إنساني أقدر على منح الحرية، وإن جاء تركيزه على تصوير الطرف الأول من أطراف الجدل، ولكنه يواصل في كل أعماله الايحاء بالطرف الآخر. فهو أيضا موجود ولن يتخلق من عدم. وتلك تقنيته يلجأ إليها المبدع لخلق مايسمى بالموقف السلبي الرافض لهذا الواقع وهذه الأحداث. فالعلاقات في عالمه القصصى تتم على نحو بارد، غير حائزة لمقومات التحقق على نحو إنساني. غير يقينية أو مؤكدة. نراها وكأنها لاتتضمن مشاعر، وكأنها مهددة في كل لحظة بخطر خفي.

وهنا يجرى أسلوب أصلان في عرضها. كمماثل موضوعي لها، للعالم الذي يتضمنها. فهو عالم محكوم بصرامة ذات طابع سلطوي، تسوده قيم الضرورة والقيح والعجز وأساليب القهر. تندر فيه محاولات الخلاص وتجاوز

في لحظة البدء بقراءة نص ابراهيم اصلان نجد أننا في قلبه، إن الأمر أشبه بمواجهة لوحة تشكيلية، يبدأ الأمر كليا، وفي الحين ذاته كمشهد أو كمتتالية سينمائية، نشعر وكأنها أقتطعت من سياقها الفيلمي، ولكننا لاثبت بعد تجاوزنا بفجائيه النظرة الكلية أن نتبين أن هذا هو بالفعل السياق كله، أو أن هذا المشهد البسيط هو ذروة يحكى الكل الغير بائن أو المضمر في النص. انه رمز عياني للخفي- في النص، وهو ذلك الظاهر الحسى- المادى- فى بساطته والتي تهدأ معه رحلتنا. رحلة الكشف عما وراءه. ذلك المتبدى لنا في برودة صارمه، وصولا الى جوهر حركته وقانون فعله الباطن فيه. إنه النص الذى يجذب المتلقى الى تجربة البحث المتمعة، والجالفة محققا لما يمكن أن نسماه الإدراك الابداعى، أو الوعي المتسم بإيجابية الفعل الابداعى، والذى يهب النص إستمراريته وقدرته على الاتساع الدلالى. ونص أصلان فى مجموعة «يوسف والرداء»، هو تصوير للعالم يبدو ظاهراتيا

والطرق الجانبية قد تكون غرفة منزوية أو مقعدين في مكان مظلم (كازينو، سينما) وتشكل الملاذ المتاح حيث الظلمة والابتعاد عن الآخرين، وحتى الضوء الناضع للحقيقية المرفوضة والمستهجته مقبل الآخر. ولكنها تظل رغم كل شيء حقيقة تحاول الخروج الى الضوء وأن تحيا بين الآخرين، «وخرجنا الى الطريق العام حيث الضوء واضحا وقويا. والطوار مزدحم بالنساء الرجال» (الضوء في الخارج ص ٨١)

والأماكن/ الغرف العادية الجدران من الموتفات الأساسية في مجموعة أصلان. وهي تمثل الداخل المغلق بدلالاته السلبية، فبين هذه الجدران تنحصر الشخصية كسجين لعجزها «كانت قاعة عارية الجدران.. وقد أراح ذراعة الوحيدة على المسند الخشبي (بندول من نحاس ص ٢٣) وينحصر الحدث، ويحصل كجداره المحيطة بالدلالات السلبية» «وعرث روحها وأورته الجراج وخيوط الدم التي تجمعت تحت الجلد» (بندول من نحاس ص ٤٢). ولكن المكان هنا لا يمثل الديكور المناسب للحدث وطبيعة الشخصيات. وإنما يمثل امتدادا لكليهما وتعميقا لدلالاتهما واضفا نوع من التكثيف على الحالة العامة التي تتردد بين جنياته.

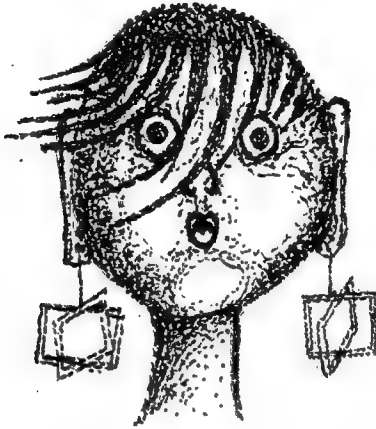
وكذا فإن مواقع الشخصيات في المكان تحدد طبيعة العلاقة القائمة فيما بينهم «يتطلع الى الفتاة التي جلست هناك في الركن البعيد (بندول من نحاس ص ٢٣) فالبعد هنا معنوي يقصد به الإيحاء بالشعور بالانفصال والتجزؤ الذي تعاقبه الشخصية العاجزة عن الاتصال بالآخر.

ومابين المكان/ الخارج والمكان/ الداخل تتراوح حركة الشخصية في مجموعة أصلان،

الجدران والقضبان غير مجدية، ولكنه لا يوص بالاستحالة، حيث ثمة قدر ولو بسيط بقدر نقطة الضوء من الأمل البعيد. الأمل في تحقق النقيض، الحلم. الواقع المرجو. أو ما يجب لن يكون.

وسوف نحاول الإبانة كما سبق عبر تناولنا لإثنين من أهم عناصر النص الأدبي عند إبراهيم أصلان هما المكان الزمان.

والمكان في قصص أصلان بشكل إمتدادا للحالة التي تحتازها الشخصية. أو لنقل أنه التجسيد المادي المحيط للحالة ذاتها. وهذا التجسد المادي هو البيئة الجغرافية الأكثر تلازما مع طبيعه الحدث، فالعلاقة العاطفية بين الولد والبهنت (ولد وينت) تلوح لنا كعلاقة واهية تشوبها احتمالات الانهيار «انهم سيتروكون لنا الشقة اذا وافق أبى على زواجنا» (ص ٦). عندما عرفت أنك زميلي في العمل قالت انني غاوية فقر» (ص ٦). «والله معها حق (ص ٦). ولنرى أين يمكن لمثل هذه العلاقة في لحظة الفرح أن تكون.. وكانا يسيران تحت الاشجار على طول الطريق الخالي» (ص ٥) فالمكان مقفز من البشر عداهما، وحيدين يسيران في الظل، فالمكان تجسيد لمعنى الوحدة والتوتر، فالحدث واحد مستمر في زمن متتابع وفي مكان واحد هو الطريق المكان/الخارج، حيث الفرص المواتية للالتقاء تادرو ولا تتم الا على نحو قاصر في الطرق الجانبية، والتي تمثل مناطق للجوء الموقر والحذر، ومحاولة الخلاص من ضغط الحاجة الانسانية الى التشبع العاطفي، والتحرر الوهمي من رقابة الأنظمة الاجتماعية الحائلة بين ارادة الشخص والتحقق في هذه الارادة. فهي في النهاية «طرق» لاتؤدي الى شيء (الضوء في الخارج ص ١٣).



وأن كنا نشعرنى النهاية أن ليس ثمة المكان/ المستقر. ذلك أنه ليس ثمة ما يوحى بالاستقرار والثبات الإيجابيين، فمعنى الموافقين لأحوال الإنسانية من شعور بالحرية، وقدرة على ممارسة الفعل الإرادى «وفا احساس بالقهر والخضوع، سيطرة قوى خارجية عن «الأنا»، ولهذا يظل المكان فتاوا احتماليا.

ويعصور المكان فى بعض قصص اصلان ملامح الصراع، الذى لا توضح النصوص طبيعته أو أطرافه، ولكنه صراع قائم ومستمر بين «القاعة الكبيرة ذات الجدران العالية الخضراء (المأوى)، وبين «الحجرة الصغيرة الملحقة ذات الجدران العارية المساء» (المأوى) بين «امرأة بيضاء راکعة فى ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء» (المأوى) بين «الفتاة التى تقوم بالخدمة الداخلية». فالأنا/ الراوى يلتقى

بالفتاة فى الحجرة العارية. انه يتماس معها بدون رغبة أو اشياح حاجة تعانى تحقيقها على نحو إنسانى، فهى تتم على «البلاط العارى». بينما هو «يرى» المرأة البيضاء، فقط يراها، كـرغبة محبطة، وكذا المرأتان اللتان تمران بالقاعة والقزم، الناعم بكل المحال، أما هو، فلا يملك شيئا، متبوء، منفصل عنهم، ومعه الفتاة ذات الجلباب المغطى «بالزهور الصغيرة الباهتة» فى حجرتهما «الصغيرة الملحقة ذات الجدران العارية المساء» (المأوى). وهو حين يقول «حجرتنا» يوحى بأنها المكان المستقر، ولكن الضحكة النسائية الساخرة، وجدران الحجرة العارية، تحمل دلالة مختلفة تماما. حيث يظل المكان احتماليا مؤقتا يمكن انتهاكه.

والمكان بتفاصيله وأشيائه يتحول فى كثير من الأحوال الى رمز symbol، فيصبح

والاجتماعية، وغير هذا من المعانى التى كان يمكن لها أن تتضمنها، ولكننا نجد الموتيفة نفسها قد تحولت بالاصرار الشديد من قبل الكاتب على استخدامها المتكرر بنفس مفرداتها الى مجرد اشارة. ولعل هذا راجع الى محدودية القاموس اللغوى للمبدع، وهو نفسه يقر بذلك، بما حال دون التنوع فى توصيف المكان، مما يترى المعنى ويكسبه عمقا تأثيريا، والذي كان يمكن له أن يكون بنفس الاسلوب الوصفى البصرى، والصياغة عند اصلا. أما ما يقال من أن مثل هذا الإلحاح على موتيفات بعينها، وربما أيضا تيمات بعينها، يقصد الى تأكيدها، واثرائها، واعلام قيمتها باعتبار ان هذا تكثيف على نحو، فإن هذا لما ينبغي له أن يتضمن أسباب حيرته. وقدرته الذاتية على التأثير الممتد وندرته التى هى سر تألقه، وهو مالا يحفى على أى مبدع اما حين تفقد ندرتها وتشيع فى ارجاء نص الواحد، أو النصوص المتعددة، فإنها تصبح مثل ضوء شديد السطوح، ينأى بنا توهجة عن تبيان مقصوده أو مأمده، مما قد يؤدي بالمتلقى الى الإحساس بالملل، أو النظر الى المتكرر باعتباره زائدة مكشوفة القصد وبالتالي اتخاذه لموقف سلبي تجاه النص نفسه لا الى ما يدعوه النص الى اتخاذه الموقف عينه اذائه.

الزمان

وتعامل اصلا مع الزمان لا يختلف كثيرا عن تعامله مع المكان، فهو زمان حسنى، بل أنه فى معظمه بصرى طبيعى - كان الوقت غرويا، وكانا يسران تحت الاشجار (ولد وينت) «لقد هبط الظلام الآن، ولم يكن هناك سوى نقطة ضوء» (رياح الشمال)

«فى آخبر الليل تركنا الطريق العسام»

تجريدا لكل الأماكن والأشياء المرتبطة بأحوال الأثم والمعاناة التى يخبرها الانسان فى محاولته لكسر حدود الإرادة والفعل وتجاوز العقبات الواقفة فى سبيل التخلص من سوءات عالمية وفى هذا الفراغ كان الهيكل الحديدي القائم كاملا على قوائمه القصيرة المتباعدة، وجسده الغريب الممتلى، وقمه الممتد الفاجر» (يوسف والرداء)، و«قفنا أمام النافذة، واقترينا من القضاة السوداء، كان يجلس وحيدا فى ركن القاعة الحجرية العارية (يوسف الرداء)، وقد يكون رمزا للنسق العام للحياة الاجتماعية وللتحولات السلبية الحادثة. «مع الأيام الاولى سوف تشعر بغياب الجدران والأرض الثابتة التى عشت عليها، سوف ترى كيف بات العالم يتراجع بك مع كل خطوة تخطوها» (الفرق).

وهكذا، يخلق اصلا من المكان حدودا لعالمه القصصى، فلكل نص جغرافية، وحرص من جانب الكاتب على بيان موقع أحداث قصصه، لابعثه الجغرافى. ولكن -ايضا- عنصران هاهما ومتمنا لابعاد الحدث، وباعتباره مستوى من مستويات العمق الدلالى المتضمن فى النص. وكذلك كرمز مصاغ على نحو مجازى لدلالته الخاصة المباشرة على طبيعة الوقائع والكل الذى يوحى به.

غير أن المكان / الرمز فى قصة واحدة، يتحول بتكرار مفرداته الوصفية المحدودة فى مجموعة «يوسف والرداء» الى المكان/ الأشارة، مما يؤدي الى التحدد الدلالى للمكان فى مجمل النصوص، ومثال على ذلك ما ذكرناه من تكرار موتيفه «الجدران العارية» فى قصص اصلا، مما حد من انفتاحها الدلالى وكونها تجريدا لكل المشاعر السلبية الناتجة عن العيش فى عالم يمارس سلطته القهرية السياسية

(المأوى)

جواهر الأحداث، والت هي في حاجة الى التنكر واعمال الذهن وصولاً الى المخبوء الداني في عمق هذه الدورة الظاهرة.

«كنت وحدي وكان الليل في أوله» (يوسف

والرداء)

«في الشمس التقيت به» (يوسف والرداء)

.. الى الرجال والنساء الذين يمشون في الضوء الغارب» (القيام)

اثناء النهار، نزلت الدرج الحجري (الفرق)

وكان قرص الشمس قد انحدر قليلا

(الفرق)

حيث يعتمد مراقبت الشمس الليل كمحدد زمني للحديث، مما يضئ على الزمن طابع البيئة التي تشمل الوقائع، ولعل حرص أصلان على تأكيد هذا الشكل الزمني في معظم قصصه يجرى لما بين الزمان الطبيعي، واسلوب الكتابة الحسية المعاييدة- تقريباً- من ملاءمة

فالزمن الطبيعي هو الشكل الوحيد من اشكال الزمن الممكن معرفته اعتماداً على ادراكات الحس لدى الانسان، والكتابة الاصلائية شغوفة بالمس المادى المتعين، الذي يجدي حتى في احوال التذكر أو الحلم، حيث يتشكل كوصف بصري، ولهذا لم يلجأ أصلان لي أي من اشكال الزمن الأخرى، كالمزمن الوجودي، أو النفسي الشعوري، أو غيرهما مما يقوم في أدراكه على الشعور الداخلي والتأمل العقلي، وهنا سنجد في حاجة الى لغة هي على

النقيض من لغة أصلان، الذي يبدو لنا وكأنه لا يؤمن الا بالظاهراتي، ricinomial لكنه لا يؤثرها لذاتها- الظاهراتي- وإنما يقدمها لنا كمثير اولي أو كمقدمات حياتية ينطلق منها القارئ الى النتائج المترتبة على وجودها، أو أحياناً كنتائج لآراءها صات واقع تدفع المتلقى الى بحث اسباب وجودها وتكوينها، فهو يعتقد أن تلك الظواهر العيانية هي المسبيل الى

ويستخدم أصلان الزمن على هذا النحو كعنصر موج يضئ عمقا دلاليًا على الحدث، وإن شاب هذا الاستخدام أنه تعامل مع عناصر الذين الطبيعي تعاملًا تقليديًا يبدو قريب الشبه الى حد كبير يتعامل الكتابة الرومانسية التقليدية معها حيث يرتبط الغروب بلحظة المكان الخالي «الموحش»، والعلاقة غير الحاسمة بين الولد والبنات والمتضمنة اسباب فشلها، وكذا الظلام الهابط المرتبط «الرعشة الدقيقة التي دأبت على المجيء» () وكذا ارتباط الليل بالوحدة... الخ.

وكما للمكان كذا للزمان عند أصلان دلالة على طبيعة العلاقة بين الشخصيات، فالزمن يتوقف في لحظة انتهاء العلاقة، أو في لحظة تفجر اسباب الفشل الكامنة من عجز ومعانا ولا جدوى الاستمرار، ودوما يكون الليل ملتقى الرجل بالمرأة. في علاقة غير سوية تنتهي بالفشل، أو تأتي على صورة دنية في شكل لقاء جنسي بين الرجل والفتاة. التي تقوم بالخدمة الداخلية) ويتم على نحو غير إنساني أو يفشل تماما ليؤكد العجز، واستمرار تاريخ الإحباط. (

ويمكن القول، أن أصلان يخلص بالزمن الى الضوء. فهو يفضح أو يستر. يوحى بالاستمرار القلق أو الانتهاء المحيط افا الزمن الطبيعي درجات تتفاوت بين الضوء والظل. ويقدر هذا التفاوت تكون الأحداث والعلاقات الاشياء ليصبح للضوء والظل قدرتهما الموحية الهامة في إضفاء العمق على المعنى المجسد.

ياورد هون عليك

إعداد: إيمان فاروق وأحمد يمانى

من يظلم العاشق؟

ابراهيم فهمى

كنت فى مقهى شعبى ذات ليلة فى منطقة من القاهرة الواسعة، منطقة مسطرد التى أسكن بها أهل المكان غالبيتهم عمال ومرطفون ينتمون الى المصانع المنتشرة ومختلطة البيوت، وكان الفيلم المعروض فى «فيديو» المقهى هو فيلم (الكيت كات) والمأخوذة عن رواية (مالك الحزين) لابراهيم اصلان، ولأننى شاهدت الفيلم وقرأت الرواية، وجدتتها فرصة لأراقب اهتمام هؤلاء البسطاء الذين استهدفهم (اصلان) فى روايته، صممت المقهى بعد لحظات من بداية الفيلم وأثار الشيخ حسن الكفيف اسقاطات من الضحك والفكاهة وفرجشت بجارى يقول لى: يا أستاذ: مين كتب الفيلم ده إانت تعرفهم طبعاً؟ وأخذت أشرح له وأخبره بأن سيناريو الفيلم مأخوذة عن رواية أصلان وعاد يسألنى يعنى أصل الحدوته عننا أصلان قلت له: نعم -أصل الحدوته، فقال لى: ده كاتب حلو

موهبة فريدة

نجيب محفوظ

ترجع معرفتى به إلى أيام قهوة ريش فى الستينيات قبل النكسة وبعدها وحتى انقطعنا عن الذهاب إليها عندما جعلوا يوم اللقاء أجازة رسمية للقاهرة وكنت أقرأ انتاجه من القصص القصيرة من مجلة جاليرى وقد أحببته جدا خاصا واعتبرتها مثلاً جيد مثله الفن الجيد للمدرسة التعبيرية المصرية الحديثة والحقيقة أنى كنت أنتظرها وأقرأها باستمتاع وأعجبنى جدا خيالها وأسلوبها وكان آخر ما قرأت له رواية «مالك الحزين» وهى رواية على ما أذكر واقعية ولكنها متأثرة بأسلوبه الشخصى وقد أعجبتنى وكنت اعتقد أن موهبته تتجلى أساسا فى القصة القصيرة والخلاصة أنه من أدياء جيل الستينيات المتأزين ومازال مستمرا فى العطاء ولو أنى للأسف الشديد إنقطعت عن المتابعة لظروفى الخاصواعتقد أنه سيبلغ المدى المأمول لموهبة فريدة مثل موهبته.

عشقه الأول والأخير، فمن تقع عليه وسيلة توصيل الخط بين الطرفين، طرف الكاتب والطرف الثاني جمهوره، من يتصف العشاق الكبار.

أصلان قصة قصيرة

د. سيد البحراوى

كنا نشاهد شريحة للوحة خلق العالم لمايكل أنجلو، حين مال على وأشار بيده إلى المسافة القصيرة الفاصلة بين الله وجسد الإنسان، وقال: هذه هي القصة القصيرة. ويبدو لى أن انتماء أصلان إلى القصة بهذا المعنى - أي القصد الكثيف الذى يحمل كل معنى الإنسان، هو انتماء وجودى، وليس مجرد اختصار لنوع أدبى أو شكل دون غيره لأن مفردات التكوين النفسى والجسمانى لأصلان، هي فى الحقيقة - كل على مستواها - مفردات القصة القصيرة أي مفردات الكشف المشحونة بالتوتر رغم الهدوء الظاهر والصمت الذى يبدو على وجهه الخارجى.

إبراهيم أصلان - إذن - واحد من أكثر كتاب القصة القصيرة المعاصرة انتماء إلى القصة القصيرة وحتى رواياته تنتمى إلى أحكام هذه القصة وكشافتها وتوترها فالعالم لديه، ليس مناسبة للسرد أو الحكى، وإنما فرصة للاتقاط. التقاط الزوايا الحادة المكشوفة والمشحونة بالدلالات، سواء كانت زوايا بصرية وهي الغالية، أو سمعية أو ملموسة يختلف الحواس ومن خلف هذه الزوايا يكمن بنا للعالم

ويتاعنا لكن ليه ما بتسمعشى عنه زى نجيب محفوظ، لحظتها أسقط فى يدي وكان التساؤل موضع لسؤال كبير سألته لنفسى اصحيح لماذا محفوظ وحده ويوسف إدريس وحده... ساعتها أدركت مدى ظلم الإعلام لكاتب رائع مثل أصلان، ف رغم ما كتب عن أصلان من دراسات نقدية فى الصحف المتخصصة داخل مصر وخارجها، فإنه كان بعيداً عن تناول رجل الشارع، وحدث بعض التقارب عندما تحولت أشهر أعماله إلى السينما من يظلم الكاتب ويجعله يدور فى حلقة التخصصين (الانتلجنسيا) كما يسمونهم، وهو فى الأصل يستهدف شارع وأصحاب طريقه، ويعيد السؤال الخطر نفسه من جديد ويلج على كلما أمسكت بالقلم وشرعت فى الكتابة، إن هناك أسماء متلائة فى سماء القصة العربية رحلت دون أن يعرف عنها هذا المواطن البسيط شيئاً، لأن هناك حلقة مفقودة بين الكاتب وبين شعبه، الكاتب فى واد والشارع فى واد آخر، من يتعمل بأن رجل الشارع همه الأول هو رغيف الخبز ليس صحيحاً بنسبة مئة فى المئة لأننى سمعت كثيراً من خلال حواراتى مع البسطاء إنهم يعرفون الكثير من الصحف عن أخبار وكتابات من يسيطرون عليها إن رجل الشارع فى حاجة إلى من يقدم له كتابه بإمكانية بسيطة تكون فى متناول يده، كالجورنال الیومى والكتاب الشعبى الزهيد الضئ، وتحدث إبراهيم أصلان أيضاً عن واقعة فى مؤقر (الجنادرية) فى السعدية وكان مدعوا إليه، إن الناس هناك يعرفونه من فيلم الكيت كات، إذن فالوسيلة هي المأزق وهي المشكلة، وللأسف إن الكاتب عندما يكتب يتصرف إلى ابتاعه وفرحه على الورق هذا هو

واختلاط الأصوات الكثيرة، واستحكام الضوء النافذ، وتواجد العديد من الصحفيين من جنسيات عديدة، هؤلاء الذين يحاورون الكتاب، سائلين إياهم عن تجارب حياتهم، ومعرفة أرائهم في الفن الأدب وأحوال الوطن

ثمة لغات عديدة تربط بين هؤلاء، وعدد من الرموز الهامة تتصف بها هذه الأمة التليدة.

إلا أنني رأيتسه يشوبه الأبيض الناصع، وعصامته السوداء الهائلة، يخترق الجصوص يسمرته الناكثة، وعلى وجهه نظارته ذات الإطار البني، صائعا بأعلى صوت:

- أين هو ذلك المدعو.. إبراهيم أصلان؟
كررها أكثر من مرة، وهو يشق جمع الكتاب والشعراء، رافعا يده كلما ارتفع صوته بالنداء

كنت يجانب عامود البرخام بالقرب من النافذة التي تطل على الحديقة، التي يستقر بها تمثال دون «كيخوته» ذلك الذي يعتزم الرحيل ناحية «دجلة» السائر تحت قدميه.

- أين هو ذلك المدعو «إبراهيم أصلان»؟
كأنه صوت المؤذن القادم من إحدى القرى السوداء البعيدة، أو من إحدى قرى الدلتا ساعة المغارب، منسابا عبر الضوء النافذ مثيرا الدهشة والاستغراب، بإصباره العنيد، وشجاعته التي أسكتت ردهة الفندق الواسعة.
تساءلت: من هذا القادم يشوبه الأبيض، وعصامته الهائلة التي تشبه عمامة الدراويش؟

همس في أذني جاري:

- هذا «الطيب صالح» كاتب السودان المهور، وكاتب العرب الكبير.

ليس من الضروري أن يكون هو البناء المؤلف الذي نعرفه، ولكنه بناء حقيقي وموجود موضوعيا وواقعيا.

ولست أبالغ، إذا قلت أن داود عبد السيد كان أكثر المثقلين بما فيهم النقاد - قدرة على الإمساك بلامع عالم إبراهيم أصلان. عالم مكون من مجموعة من الأفراد يشكل كل منهم قصة قصيرة، تعيش لحظة أزمة حقيقية وممتدة قد تلتقي مع القصص الأخرى وقد تتقاطع، وقد تتوازي.

في أعمال أصلان تتوازي - في الغالب - القصص (الأفراد) لكن دوايد اكتشف وراء التوازي نوعا من التواصل على الأرض الصلبة المختفية في البعيد، الذي يحب البعض أن يسميه التكوين المصري الخاص أو الشخصية المصرية ولكنها هنا لا تبدو ثابتة نهائية، إنما حية متحركة تتابع ما يحدث، وتحاول أن تشارك فيه رغم القمع التاريخي.. وهذا نفسه هو ما يحاول أصلان أن يفعله بعمله الكبير المتوتر الكثيف.. القصة القصيرة.

أربع حكايات صغيرة حول «شيخ الطريقة»

سعید الكفراوي

يوم للمؤذن:

برغم التكديس الهائل للعديد من الشخصيات اللامعة من الشعراء والكتاب، التي تفرش أرض فندق «الميليا منصور» «بيفداد»

وعدت أراقبه بدهشة وهو يخترق الجموع
مؤذنا، راقعا رأسه تحت الضوء كأنه يحمل
البشارة.

أوقفه أحدهم وأشار للركن البعيد حيث كان
يجلس «أصلان» وبعض أصدقائه، وعندما
اقترب «الطيب» وقف «أصلان» فيما اقتربت
منها. كان «الطيب» قد وضع يده على كتف
«أصلان» ناظرا في عينيه هاتفا به:

- أنت «إبراهيم أصلان»؟

- آه.

- أنا أخوك «الطيب صالح»

هاج «أصلان» بطريقة أولاد البلد وصاح
بعلو الصوت، ماذا كفه، وكأنه لن ينتهى أبدا.
- آه.. لا لا لا.

وغابا عنا في عناق طويل لا نهاية له.

«لتظهرنى النار، وليبعث الجبل»

«معك نوره الذى أهبه»

كل ما لدي، كل ما هولك، كل ما
يتأخى» (١).

يوم للمطر:

ألفينا أنفسنا نصعد- أنا وهو وذلك الجمهور
الحى- درجات الرخام اللامع كصفحة مرآة
مستقولة. ساحة الشهداء. ببغداد، نبتغى نصب
الشهيد، ذلك العالى حتى السماء، والذى على
شكل قلب يتفتح فتطل منه زهرة من ألف
أزرق وزخات من مطر، وغيم معتم برائحة
فصل الشتاء، وعطر زهور الشهداء، ومئات من
شعراء وكتاب أمة العرب ووجدانها، يفتشون
الساحة تحت المطر، وأنغام الموسيقى الصاعدة
من متحف الشهيد.

كان أصلان يتأبط ذراعى، تسير معا لا

نفترق أبدا كعادتنا كلما ساقرنا.

نتكلم عن الامال الكبيرة، وعن انكسارات
القلب، والبشاعة التى تعيشها أمتنا. يدهشنا
مشيب رأسنا الذى جاء على غير أوانه وعن
الزمن الذى سرقتنا في شغلة، وأخذ منا أحلى
الأيام، وعن المشوار غير المجدي، والمسمى
بالحياة.

يقف لحظة تحت المطر، ناظرا الي، أتأمل
ملامحه، وشاويه الهائل، وشعره الكثيف المهوش
بلا نظام، وعينيه اللتين لا تضبطهما ناظرتين
إليك أبدا..

- اسمع.. لقد قدم جليتنا للكتابة العربية
مالم يقدمه جيل آخر الذى أحدثه في الكتابة
لم يكن ليحدث قبل ذلك، ولا بعد ذلك.. تصور
ومع ذلك لم يقرأ أحد.. مئات.. ونعيش
على الهامش بلا عزاء فيما يتواجد في الذاكرة
أخماس الكتاب.. ليس هناك أى عدل ما الذى
يجعلنا نستمر.. كل الأشياء ضدك.. ليس هناك
آية استجابة لما نكتب.

- أنت تعرف أن هذا من نكد الطالع.. من
سوء الحظ.. هيسه مش كده، آه.. آه والله
.. إنك فاكرك إيه؟ ياراجل القصة القصيرة دى
أخذت عمرى.

نكون قد عدنا مع الجمع المشير، نسمع
خطواتنا على الأرض الرخام كإيقاع
الطبول، ويكون الغيم قد بددت شمس طالعة
وليدة، كستوك صغير ينقر غلالة
السحب، تطل على الشجر أحيانا، وعلى
العماثر، والوطن والوجوه المتولفة، المبتسمة.
على الدرج أرى «أصلان» وقد تركنى
سريعا متصديا لشخص نحيل، أبيض
الوجه، ترمش عينه تحت نظارة سميكه يحيطه
عدد من الأصدقاء، لا يكف عن الزعيق



«أنا والحرير»
«على شرفات السرير»
«نهارا...»
«أحبك» (٢)

يوم لزائر الليل:

غادرت الضجيج، وصخب الفندق
المعتاد، وفلاشات الصور الملونة، ووقفت في
الحسارح عند الباب الذي يطل على الشارع
الخالي. عربات تقطع السكون، وإشارة مرور
تتقلب بألوانها الثلاثة كل حين، شجر الكافور
القريب من «دجلة» يستقر تحت ليل الشتاء
كالعمالق، صوت «ناظم» يأتي
مؤاخيا «عيرتنى بالشيب وهو وقار»
رأيت أنه يأتي عبر الشارع، يبرز من قلب
الظلام، فتى نحيلًا، طويل القامة، دار حول
الميدان ثم عبر الشارع تجاه الفندق، وصل حيث
أقف، حينها، وأسفحت، وشعره القصير أسود
يرتدى ملابس الميدان المهزقة، وتبدو عليه
متاعب السرقة:
- مساك الله بالخير.
- مساء الخير.
- هنا ضيوف المريد؟
- أيوه.
- الأخ من مصر؟
- بالضبط. مصري.
- تعرف كاتب اسمه «إبراهيم أصلان»؟
- صاحبي
ابتسم، وشع وجهه بنور مريح، وشعرت
لحظتها كأنه لقي لقية. عشر على صديق قديم.
استراح وجهه وقال:
- كيف أقابله، واللّه يا أخ العرب أنا قادم
من الموصل لأراه لأثمر عليه.

وإحداث جليسة، ولعن «سنسفسيل» آباء
الجميع، يشاكل ذباب وجهه، وله شقاوة الأطفال
يتقدم منه «إبراهيم أصلان» صائحا وقد أخذ
بهناقه مازحا:

- أنت مش هتبتل شعيمة في الخلق.
ينزعج الآخر مستأملا إياه مستشككا
بينما، يصيح «أصلان»:
- ازيك يا «زكريا تامر»
ما يزال زكريا تامر يجمع جزئيات الصورة..
يستعيدّها. ويصدق في الوجه.. كأنه
يعرفه.. قابله مرة.. زميل سفر.. صورة في
مجلة رسم علي قصة ما، في مكان ما.. هذا
الوجه ليس بغريب.. أين التقينا قبل ذلك..
يصرخ «إبراهيم» فيه:
- مالك يا «زكريا» أنا «إبراهيم أصلان»
أنت عجزت ولا إيه؟
وأرى «زكريا» العصب
المشدد، المتوقز كوتر. كتلة النشاط الحية،
المحبوسة في الجسد التحيل الضامر. يتفجر
ضاربا الهواء برجله ويده صارخا كقديس وقد
طغرت الدموع من عينيه باحسا عن جسد
«أصلان» ليضمه إلى صدره وهو يصرخ بعلو
الصوت
- أصلان؟! يا ابن ال.. شوفيك.. أصبح لك
شوارب كالأغوات.
ويظان متعاقبين، ثم يغيبان عنا.. زكريا
تامر» و«إبراهيم أصلان».
«أنت الحريري»
«وأنت الطرية»
«قهوة هذا الصباح»
«وفضّة هذا الصباح التي طوقت ملمس
العنق»
«تلك التي طوحت بي»

- من الموصل؟

- عارف إيه؟

- أي نعم.

- اللي هاتقوله.

- إزاي؟

- زى الناس.

اندهشت وصدقته، وشعرت بالإجلال
لمساعه، تضيق المسافات ويهون التعب عندما
نسعى لمن نحب، تلك الحقيقة لا تدعو للدهشة.
ذلك القادم من آخر الدنيا.. من ألف كيلو ليرى
شخصا لم يلتق به قبل؛ لم يعرفه قبل؛ فقط
رافقه عبر قصة فنجرت بداخله الفرح، وربما
الحزن، أو ذكرى قديمة لراجلين، أو أوضاع
بداخله قدرا من الدهشة، علمته قليلا إن يجابه
تعب الحياة.

ومضيت تاركا إياه بين الدهشة، والاستقراز
المقصود «كثيرا ما استفزه بدون سبب» وخيل
الى أنني سمعته وأنا أنصرف يهمس لنفسه
مغناظا:

- الله.. أما فلاح الهنى بصحيح.. طيب هو
عرف منين؟ طب إيه اللي عرفه؟

«أحلم ببيت، بيت منخفض. نوافذه

«عالية، بيت خفى كما في الصور
الفوتوغرافية الشيقة»

«التي تعيش بداخله فقط، حيث أعود
إليها أحيانا»

«لأجلس وأنسى النهار الرمادى
والمطر» (٣)

يوم للحزن:

وطلبته عبر الهاتف:

- آلو..

- أيوه

- عبد الحكيم

- ماله؟

- تعيش إنت..

صمت طويلا حتى أنني خلت أنني أسمع
تنفسه، ولهاثة، ووضع السماعة، ولم ينس
بحرف.

التقينا فى الصباح تسعة متوحدين.

«ابراهيم منصور» و«غالى شكرى» و«ابراهيم
عبد المجيد» و«محمد صالح» و«محمد
العمرى» و«عبد المنعم قاسم» و«ابراهيم أصلان»

أخذته، وأشرت له ناحية «ابراهيم» وتركته
ودخلت حيث الصالة المزدهمة، واللوحات على
الحائط، ومعرض الكتاب.

كانت ثمة صبية عراقية تهبط الدرج، حيثنى
بسمعة وغادرت المكان. وشاعر كبير يجلس
تحت الضوء، أمام الكاميرا يدلى فيما كان،
وفيما سيكون. زحام حول نافورة صغيرة
للماء، وحزلة حولها من ضوء ملون، فتدق
يعيش على الأحداث الكبيرة. وأنا استسلمت
لغرائزى فى مراقبة الوجوه فعندما يمر على
التلازم والضجر، ويشدد على الوقت أعود
للطفولة وأرض الوطن، حيث المناخ النفسى
للعشق، وكلما اشتدت زخات المطر ضرب قلبى
الحلوف والحنين، وتكاثفت التفاصيل الصغيرة
عن مسقط الرأس، ومن غادرتهم لأيام.

انقضت ساعة ورأيت «ابراهيم» وفتى
الموصل يودعان بغضهما عند الباب، ثم جاء
«ابراهيم» ناحيتى ممثلا بالفرح، والفخر قائلا:
لى:

- هو أنا مقلتلکش..؟

غلبت:

- عارف

وأنا.

الحياة ويرغم توحده، وحسب ادبته تجاه البشر، والأشياء، والعواطف، ويرغم أنه يعيش على التبخوم، يراقب ما يحدث في صمت عبر حاجز من زجاج، معلقا بجملة المستورة آه.. لا ياشيخ.. كدهه.. يهيم في أدنى دوما قائلا:

- علمنى إثنان حكمتين استمعين بهما على الحياة. استاذى يحيى حقى «قال لى مرة «مادمت تكتب فأنت هدف للأخر.. فاحترس» أما الآخر فهدر الشاعر «عبد الوهاب اليباى» الذى قال لى يوما «يا ابراهيم اجعل بينك وبين الناس مسافة» حتى الا ينكسر قلبك. بهاتين أعيش. لم اكسب من الدنيا إلا بعضا من سطور، وأسرة من أم وولدين تعيش بالدين، وعددا من الأصدقاء لا يتجاوزون اليد الواحدة».

سلام أيها الكاتب المتوحد، فأنت لا تعرف كم يحبك الناس.

١- كلود بيرود ريجيس ٢- سعدى يوسف ٣- اندريه لافوك ٤- بيبير جرز

يوم من أيام نوفمبر العاصف، وغيرة على النيل، وتراة صفراء على المدينة، وتقدر هائل من عدم التصديق نحو فراق «عبد الحكيم قاسم» ذلك الذى ملأ الدنيا صخبا ومحبة، واختلافا.

نوده بعد لا يتجاوز أصابع اليدين. كان النهار يتفنس كآبة، يتمدد حتى نهايته، وجميعنا يقاوم دموعه، وكأننا تقاوم واقعا يحط على صدورنا بواقع آخر تستمد من ذكريات راحلة. حتى أننا كنا ننظر للكون الذى لم يعد للحظة واحدة يحمل إمكانية للحلم.

صمت رازح يمتد من القلب للروح، ومقاومة للبكاء الفاسج. رأيت «ابراهيم» يجلس على حافة الرصيف، أمام المشرحة، يشمر بنظوته عن حذائه الشمواه الرمادى كما فى قصصه، مطأطأ الرأس لا ينظر تجاهنا، يدخل في بعضه كما كان يفعل الأقدمون من الآباء عندما كانوا يشيعون موتاهم الأعزاء الى التراب. عندما رأيت الجسد خارجا، هرونا خلفه، لحظتها لمحت «ابراهيم» يعطى ظهره للجدار ويجهش بالبكاء.

«بيت أنادى فيه وحيدا»

«اسما يعيده الى الصمت والجدران»

«بيت غريب متضمن في صوتى»

«تسكنه الرياح» (١)

خاتمة :

لا أذكر متى بالضبط تعرفت عليه وعرفته، لكن بالتأكيد عرفته وسط سنوات الستينيات، حيث كنت أحاول الكتابة ومع بداياتى الأولى عند ما كنت لا أزال طالبا بالجامعة، تردد اسمه أمامى عدة مرات فى ندوة الأوبرا- حيث كان استاذنا الكبير نجيب

من غير أية مفارقة أو إدعاء، وغير رحلة معرفة، ومحبة تبدأ من العام ١٩٦٨ وحتى الآن، وحتى الموت. اعترف أن «ابراهيم أصلان» الكاتب والصادق من هؤلاء الكتاب الذين يعيدون للقلب كبرياء، وللروح محبة

مناضلي الأدب والثقافة، وهو الكاتب عبد الفتاح الجمل الذي تنكر له البعض ونسوا دوره بل ربما تناسوه...

وتوالى أعمال أصلان بعد بحيرة المساء، حيث مكث كالكهان سنوات طويلة قبل أن يصدر رواية «مالك الحزين»، أو «أهبابة» كما كان يريد أن يطلق عليها، فهو عاشق لتلك الأمكنة التي خبرها، بل والتي تفتتح وعيه بين أرجائها، وكأنه في هذا مثل نجيب محفوظ عند كتابته عن خان الخليلي أو زقاق المدق... ولو أنه اتخذ الكثير من سمات «يحيى حقي» واختلف عن الإثنين بغزارة الشخصيات في «مالك الحزين» الذي ظل - كما أعرف - يعيد كتابتها مرة ومرة ومرة... وقيل أن تظهر بين كتاب، كان له الحق أن يتحول إلى فيليم سينمائي بعد ذلك «بعنوان «الكيت كات».. تحقق له أكبر قدر من النجاح.

وجدير بالملاحظة هنا أن أصلان من «كاهن الكتابة».. له أسلوبه الخاص الموجز في غير بخل، والمركز في غير تقطير، فالفكرة لديه كالسهم ربما تصل إلى القارئ في لحظة ما، لكنها ستصل نافذة معمقة دامية أحيانا مرمرة أحيانا، لكنها واقعية في كل الأحيان.. فهو واحد من كتاب القصة المتميزين، والواقعيين والذي ليس من السهل تقليده أبدا، فظل الذين حاولوا تقليده كتبوا أشياء أخرى غير ماكتب أصلان في مجموعتيه «بحيرة المساء» و «يوسف والرداء»، وإن اشتركوا معه في الإيجاز والقصر، لكنهم لم يصلوا إلى التماثل مع رؤيته لعملية القص والكتابة القصصية. وربما ذلك لاختلاف التجربة، وربما لاختلاف الباعث على الكتابة، وربما لعدم وجود ذلك

محفوظ يجمع حوله عددا كبيرا من الكتاب صباح كل يوم جمعة، أمام مشهد الأوبرا القديمة بينائها المتميز الذي يفتح صدره وذراعيه للميدان، وكنا نلاحظه من أي شرفة من شرفات كازينو أوبرا، كان يتجمع أناس كثيرون ووجوه عديدة أذكرها الآن جيدا عبيد الرحمن الشرقاوي، وعبد الله الطوخي، وأبو المعاطي أبو النجا ثروت أباطة، إبراهيم فتحي وغالي شكري، وفؤاد دواره، ومحمد صدقي، وأسماء أخرى كثيرة عربية ومصرية كانت تلتقي بأستاذنا الكبير الذي كان يد لنا لقاء بكثير من الحيوية. في ذلك الوقت سمعت اسم إبراهيم أصلان وربما قرأت له بعدها قصة بحيرة المساء أو قصتين.. ولم أنس الاسم، حتى تعرفت عليه بحديقة المساء، في وجود عبد الفتاح الجمل، الذي له أكبر فضل على ذلك الجيل والجيل الذي تلاه مباشرة.

سمعت عبد الفتاح الجمل بهساطته وروقته وزلاقة لسانه المحببة، يعرفني به، أو ربما يناديه، أو يتحدث معه. قلت: - إذن هذا هو أصلان، أو إبراهيم أصلان!..

منذ تلك اللحظة انطبعت صورته في رأسي بل وصورته، وعرفت فيه الشخص المكافح الذي لم تطف موهبته على مسئولياته، كما لم تطف مسئولياته على موهبته.. مما زاد تقديري له.. وظل إبراهيم كبعهدنا به قليل الكلام لكن كلماته تكون نافذة، ونكاته حاضرة مركزه ككتابته.. التي وضعت كثيرا بصدور مجموعته الأولى «بحيرة المساء» التي أظن أنه لا يقرأها أحد ونسأها فالكاتب بشخصيته داخل عباراته وصوره وأسلوبه..

وبما يذكر لإبراهيم أصلان، أنه لم يتنكر أبدا لأبناء جيله، كما لم يتنكر لواحد من

الساتر الذي يقف وراءه أصلان أثناء عملية الكتابة، وهو الساتر الذي ساعده على أن يحمل صفة «الكاهن» التي أحب أن أطلقها عليه والتي ميزته في جيل القصة بعد جيل يوسف ادريس.. واننى أظن أن أهم مافى أصلان تلك الروح العائشة فى صديق، والتي أوصلته بروح الكهان المصريين، الذين كانوا يصنعون الأديان بأكثر مما يحافظون عليها... وفى النهاية- أرى أن أصلان من كتاب القصة شديدي الأهمية، ولا يخفى ذلك تلك الهالة من التواضع الجرم، والبساطة المحببة، والروح الشعبية الأصيلة، خاصة عندما يتعرف عليه قارئى محب لذلك الفن..فن القصة والحكى، فهو من الكتاب الذين لا نمر عليهم بسهولة دون أن نتوقف، واعتبره امتدادا مزدوجا لكل من نجيب محفوظ فى واقعته وموضوعاته، وفى نفس الوقت له حاسة التعبير لدى «أدریس»، مما يؤكد أنه جديد ثبت من القديم، ولم ينقلب عليه، بل إنه لم يتحصن داخل تعبيرات مراوغة مثل الحساسية الجديدة، والحداثة، على الرغم أن إبداع أصلان تقتلك الكثير من ملامح كل من الحساسية الجديدة والحداثة، وشهد بذلك النقاد، بعد أن شهد بذلك عشرات القراء، بل مئات القراء فى مصر والعالم العربى.

مختبئ وراء التل

ابراهيم فتحى

فنان طول الوقت يحاول أن يضع العالم فى

كلمات وكلماته تكاد أن تكون أشياء وأشخاصا، هو أستاذ الاقتصاد فى اللغة. يقول فى كلمة واحدة مايقوله غيره فى عشر كلمات لايقدم شروحا ولاتعقبات، القصة تحكى نفسها. الحادثة البسيطة جدا محملة باطنان من الدلالة يترك للقارئ مهمة المشاركة فى الإبداع يصور كل الأشياء من خارجها لا يصف نفسيات أبطاله، ولكن يحول حياتهم الداخلية إلى أفعال مرئية وإلى حركات ملموسة إنه يحاول دائما أن يعنى الكون بأكمله فى حبة رمل لذلك فأسماكه الصنفير الملونة التى يقدمها فى أعماله تبتلع خواتم من الجواهر النادرة وقد جعلته هذه الطريقة فى الكتابة اسيرا للمنتجم الذهبى الذى تعود عليه، لا يخرج من هذا النطاق إلا قليلا جدا ولكن هذا القليل كثير، فلننظر إلى رواية مالك الحزين حزج فيها من الطريقة التلفزيونية إلى الاسترسال فى بعض الأحوال فننفجرت حبة الرمل لتكشف داخلها عن مدينة كاملة ذات طبقات جيولوجية متراكبة وعن زحام من الشخصيات المرسومة بخبظات سريعة من الفرشاة وهذه التحفة الصغيرة تظل فى كل الأحوال استحضارا لفن ابراهيم أصلان وبداية للخروج عن طريقته الخاصة إلى تعميق وتوسيع لها، إن الصمت بين الكلمات وبين الجمل يصرخ فى مالك الحزين، وأصبح أسامنا لأول مرة عند ابراهيم أصلان أحداث طويلة الساقين، لدينا أحداث ممتدة متشعبة، وحدثتنا دقائق التلفراف حديثا طويلا مستغاضا إن الجانب التهكمى عند ابراهيم أصلان إلى جانب المفارقة واللمحة الكاشفة عن التناقض سمة فنية راسخة فى فن ابراهيم أصلان وهو يضع فى التهكم وإبراز المفارقة دون مبالغة فيصل إلى الصميم

-واللجلة فى اللسان
وانت «الهليلة» الطيب الفنان
ما انتاش هليلهلى
بتمد إيدك تفرح الأفتان
بتمد إيدك تضحك الأغصان
(ولا ألف كسبه هاتوقنك يا
حصان)

قدامنا مليون ميل
معلشى دا تنميل؟
وما فيش عيا
وفى كل يوم بادعى لك الأدمية
تفضل مزهزة، وأرفقة كل الفروع
مفلورة وكريمه

كل البيوت مسنوده على غيمه
واحنا بتشرب شاي.

٢

كل النبات أخضر

الصبح بعد العتمة وبينجلي
والضى شيخ عايش
يا أم العيون فى العتمة بتفتجلي
سامع رنين الفوايش
ع الجسر طالعه تسامر العشاق
وباشوف آثار الخطوة فوق الرواق
طالعه تكيدي الموازل
والنهد طالع زنازل
باللى خلقت الزلازل
بيسجى ألف «ريختر» من عيون
وزواق

لاكمك أننى معجب بإبراهيم أصلان اعجابيا
شديدا وأتوقع لهذا الكاتب الذى يذوق العالم
بلسانه هو ويكتب عن الطعم واللون الخاص
ولا يسمح لأحد أو لجماعة بأن تتوب عن فى
الحلم أو استشراف المستقبل

أرجو له أن تتابع خطواته ليكتشف أفقا
جديدا مستتبها وراء التل حتى لا يكرر لجنة
العذب القديم

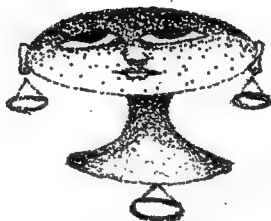
قصائد لإبراهيم أصلان

محمد كشيك

١

الهليلة

كل البيوت مسنودة على شيمة
والناس بتشرب شاي
من وحى تلقية؟
إمباهه طالعه «أميرة» فى السهما
تعظيم سلام
ولا عمر يخلص- فى المحبة- كلام
الحارة بنت اللثيمة
مش عايزه إلا تزامم الأحلام
لايسه شيلانها، مشمره الأكمام
-تضحك على جهلى



السهرة طالت قام أخذنا الكلام
والقلب أبيض سليم
كل النبات أخضر على بابك.
سلامات.. يا عم إبراهيم..

٣

خلخال يرن «تدروخ» الوراق
وتغيب جزيرة محمد
وتستحيى من الخلاوة بولاق
«يا ابر عقد لولى بينفرط على
جهدا
ليه انت وحدك اهدتك
عناقيدها؟»

لا هيمنجواى ولا غيره
فنان ما فيش غيره
من أهل بلدى العترة والمجدع
المبدع الأبدع
اللى زنى فى البحر سنائيره
من الفسوق وأصطاد
سلك ويلطى ويباض
ولا عمر غاض بيهر
ولا الشذى.. ينتهى
من ورده وعبيره
الخوض ملان بالورد والتقاسيم
والميه رايمه المجرى شايه نسيم
والدنيا وقت المغربية شجن
على بيت حنين قديم
ساكن فى إميابه
- سلامات يا عم إبراهيم.

ويسر كن فيكون
إميابه تفتح كنزها المدقون
فلهوفه متشحتفه
محلوله.. متكتفه
والعاشق المفتون
محتار فى تار الأتون
ماسك فى إيده مكمله ومروء..
على كل فرع يغنى ويفرد
بيقول ويبجود
بيعمد ولا يقلد
يسحب فى طرف الخيط، ويكركر..
الله اكبر
ولا تقدر
ولا يقدر العسكر
تفتح ملين ينهج وزغروطة
ألف نهار ابيض بشرت قوطه
الصبح فوق الكلم

الجدور الوثنية للحجاب

مدخل

من موسوعة تحقير المرأة إلى
قانون غسل العار:

تاريخ

اليونانية قد ضاق صدرها كحدودها حينما استبعدت العيب، والأدوات الحية، والنساء من مظهرها وكانت بحق ناقصة (٣). لقد منح القانون اليوناني القديم الرجل الحق أن يقتل زوجته إذا غضب منها، أو أن يبيعها في السوق متى شاء.

ويبدو أن كثيرا من الهجاء الرصين للمرأة ظل يتدفق إلى الثقافات الأوروبية المعاصرة من ذلك الشلال اليوناني القديم. بعض شرائع المجتمع المكي قبيل الإسلام قد زاولت وأد البنات وهن على قيد الحياة خوف الإملاق الذي قد يدفعها أن تأكل بشديدها، فتجلب العار الذي قد يأتي أيضا من باب السبى والاستباحة، فأثى الإسلام ووضع حدا لؤاد البنات (٤). طائفة البراهمة في الهند الحديثة ظلت إلى زمن قريب تضع على المحرقة الزوج الذي توفى إلى جانب زوجته الحية التي لا ينبغي لها أن تبقى بعده، ومع ذلك فإن نار الثقافة العربية المعاصرة لا تزال متأججة لتتهم

المرأة حافل بالتحقير، ويتخذ له أزياء ثقافية تبعا لوسائل ورموز كل ثقافة وحضارة في التعبير. فالليونان التي أسهمت ومنذ وقت باكر في صياغة الفكر الفلسفي الذي ابنتى له مكانا واضحا خارج أقسام الحرافات والأساطير إلى جانب الديمقراطية كشكل للحكم، التي يفضلها اليوناني مع الفقر - على الشيع مع الاستبداد - على حد تعبير ديمقريطس الذي الذي تلمس في القرن الرابع قبل الميلاد مقبولات الضرورة، والمصادفة، والقانون الطبيعي، وعمل على دعم الديمقراطية، (١) هي نفس يونان أفلاطون الذي حمد الله كثيرا لأنه قد خلقه يونانيا وليس بريريا، حرا وليس عبدا، رجلا وليس امرأة (٢)، إن الديمقراطية

٨- إذا سمعت أن امرأة أحببت رجلاً فقيراً فثق أنها مجنونة أو أذهب إلى طبيب الأذن لكي تتأكد من أنك تسمع جيداً (١٣).

٩- إذا فتحت رأس المرأة لما وجدت فيه غير هذه الغاية (السيطرة على الرجل) (١٤)

١٠- إذا أردت أن تصنع خداماً متيناً فاتخذ جلدك من لسان المرأة (١٥)

١١- إذا لم تجد المرأة من يهدد شرفها، فإنها مضطرة إلى الاستقامة (١٦)

١٢- إذا عجز الشيطان في مهمة أوفد امرأة (١٧)

إن موسوعة النساء تقدم للقاريء العربي، الذي يجد متعة بالغة في متابعة فضائح النساء الحقيقية والموهومة، الشتام التي قيلت بكل اللغات وكأما ذلك القاريء في حاجة إلى خبرة أجنبية في التحيز

بلغ التحيز ضد النساء في العالم العربي حد أن أصدرت دولة عربية تشريعات يبيع للرجل أن يقتل أمه وأخته وابنته وكل قريباته دون أن يتعرض للعقاب- العجيب أن ذلك المرسوم الذي صدر من مجلس قيادة الثورة في العراق عام ١٩٨٨ يعود القهقري ليستند من تشريعات الآشوريين والبابليين. ورد في مجلة الثقافة الجديدة العراقية ٢٢١-العدد ٧-السنه ٣٧ مارس ١٩٩٠ ما يلي:

في ١٣ آذار الماضي نشـ... الزميلة «السفير» ما يلي وذلك بالاستناد إلى وكالات الصحافة الفرنسية ورويت للآباء: قانون عراقي يبيح قتل القربة الزانية

قالت صحيفة الاتحاد الاسبوعية العراقية أمس، أن الحكومة العراقية ألغت كل أنواع

إن مجرد إلقاء نظرة خاطفة على موسوعة النساء، المتداولة الآن في الأسواق، وتقوم على نشرها وتوزيعها دار للنشر بالقاهرة وأخرى ببغروت، تلقى إقبالا واسعا من القراء، يكشف مدى التحامل على المرأة والمرأة العربية بوجه خاص- إذ تلصق بها صفات أقلها أنها ثرثارة، ومسيؤة وخائنة، وجارية بالطبع، وعاشقة للمال والخسبيات عموما، ولا تعرف الحب، ومفرطة في حب ذاتها، وفي السيطرة على الرجال، وتفوق الشيطان سراوغة وخداعا (٥). ويمكن تقديم نموذج لهجاء النساء في تلك الموسوعة في بضعة أسطر.

١- إذا أردت السعادة الزوجية فتزوج من امرأة متوفية (٦)

٢- إذا أحببتك المرأة أذتك وإذا أبغضتك خانتك (٧)

٣- إذا توقفت المرأة عن الكلام فجأة فاعلم أنها قد ماتت بالسكتة القلبية (٨)

٤- إذا دخل الرجل مرقده فهو لا يزال مخلوقا متمدنا. ولكن المرأة تغرد أقرب إلى الطبيعة ويخيل للناظر أنها تخلع مع قميصها كل أنواع التمدن وجميع صفات المدنية (٩)

٥- إذا أرادت المرأة أن تكون صاحبة فليس لديها إلا أنواع من العبودية. وبغيتها في الحب لا يتركب الا لتنفيذ مآربها وغاياتها الخفية وطامحاتها، وتشعر بأنها محكوم عليها بحالات استعبادية حتى لو كانت ملكة (١٠).

٦- إذا اعتقدت المرأة أنها لازمة لإسعاد رجل، فهي على أهبة إتمامه (١١).

٧- إذا لم تستطع أن تظهر بحب امرأة ما.. فاملأها أعجبا بنفسها وجبا لذاتها حتى تفيض الكأس.. فما زاد عن حافة الكأس فهو

العقوبات على أي عراقي يقتل قريبته التي
ترتكب الزنا، وقالت الصحيفة: أن مجلس قيادة
الشورة أصدر مرسوما بهذا المعنى في
١٨ شباط الماضي بهدف دعم المثل
الأخلاقية، وينص القرار على أن أي عراقي
يقتل عن سابق تصور وتصميم والدته، أو
شقيقته أو عمته أو أخالته أو ابنة عمه أو ابنة
عمته أو ابنة خاله أو ابنة خالته إذا كن زانيات
لن يلاحق، لكنه لا يشمل من يقتلون
زوجاتهم، وجاء المرسوم كذلك لا يتعرض لملاحقة
قضائية الرجال الذين يقتلون عشاق قريباتهم
في حال اقترافهن الزنا في المنزل الزوجي أو
البيت العائلي (١٨).

وإذا أردنا أن نرى أبعاد توحش ويداوة
القانون العراقي الذي يضرب في أعماق ظلمات
قرون الاسترقاق وعشائرية المجتمع الأبوي
المعادي للمرأة فعلينا أن نقارنه بموقف النص
القرآني الذي يتمسك بدقة بمواصفات الزنا
وإثبات ذلك بشهود أربعة، ويرفض بصورة
قاطعة إعطاء الحق لأي كان أن يقتل دون
إثبات الواقعة، يقول النص القرآني: «والذين
يرمون أزواجهن ولم يكن لهم شهداء
إلا أنفسهم فشهادة أحدهم أربع
شهادات بالله أنه لمن الصادقين
والخامسة أن لعنة الله عليه إن كان
من الكاذبين ويدراً عنها العذاب أن
تشهد أربع شهادات بالله إنه لمن
الكاذبين، والخامسة أن غضب الله
عليها إن كان من الصادقين» (١٩).

يورد الزمخشري في تفسير
الكشاف (وروى أن آية القذف لما نزلت
قرأها رسول الله «صلعم» على
المنبر، فلقام عاصم بن عدي الانتصاري

رضى الله عنه فقال: جعلني الله فداك
، إن وجد رجل مع امرأته رجلاً فأخبر
جلد ثمانين وردت شهادته أبداً
وفسق، وإن ضربه بالسيف قتل، وإن
سكت سكت عن غيظ، وإلى أن يجيء
بأربعة شهداء فقد قضى الرجل حاجته
ومضى. اللهم افتح، وخرج فاستقبله
هلال بن أمية أو هويمر فقال: ما
رواك قال شر. وجدت على بطن
امرأتى خولة وهي بنت عاصم شريك
ابن سمحان. فقال هذا والله سؤال ما
أسرع ما انتهيت به، فرجما فأخبر
عاصم رسول الله صلى الله عليه
وسلم فكلم خولة فقالت: لا أدرى
القيصة أدركته أم بغلا. على
الطعام، وكان شريك نزيلهم، وقال
هلال: لقد رأيته على بطنها ولا عن
بينهما. وقال رسول الله صلى الله
عليه وسلم عند قوله وقولها أن لعنة
الله عليه - أن غضب الله عليها: آمين
وقال القوم آمين وقال لها إن كنت
أمت بذنب فاعترفي به، فالرجم أهون
عليك من غضب الله. إن غضبه هو
النار، وقال: تحمينوا بها الولادة فإن
جاءت به أصهب، أثيب، يضرب إلى
السواد فهو لشريك، وإن جاءت به
أورق جعدا جمالها خذلج الساقين فهو
نغير الذي رميت به، قال ابن عباس
رضي الله عنه: فجاءت بأشبه خلق
الله لشريك فقال صلعم: لولا الأيمان
لكان لي ولها شأن (٢٠).

الصحابي عاصم بن عدي الانتصاري قد وجد
شريكا على بطن زوجته فلم يبيع لنفسه القتل

طويلة كما تشير النصوص الأثرية قد بعث على يد الإسلام السياسى حديثا وسمى رسميا الزى الإسلامى، وهكذا فيان الحجاب الوثنى النشأة، الذي عرفته بابل وآشور واليونان والرومان وأتى ذكره فى العهد القديم والجديد وذلك قبل الإسلام، فقد أضحت فحشاء من القواعد، ولا يتم إسلام المرأة إلا بالاختفاء من الأعين فيه.



الحجاب فى النص القرآنى:

وردت كلمة الحجاب فى القرآن فى آيات ثمان فقط وهى:

١- وبينهما حجاب، وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم (٤٦ مكية-الأعراف).

٢- وإذا سألتهم عن متاعا فاسألوهن من وراء حجاب (٥٣-مائدة-الأحزاب ٣٣)

٣- فقال إني أحببت حب الخير عن ذكرير ربي حتى توارت بالحجاب (٣٢-مكية-٣٨-ص).

٤- ومن بيننا وبينك حجاب فاعمل إتقا عاملون (٥-فصل-٤١).

٥- وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب (٥١-مكية-الشورى ٤٢).

٦- جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجابا مستورا (٤٥-ك-الإسراء).

٧- فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا (١٧-مريم-ك. ١٩).

٨- كلا إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون (٦٥-الطهفين).

والرسول صلعم نفسه قد وقف فى حدود النص القرآنى ولم يتجاوزه. وما يسمى بغسل العار على الطريقة الهندية أو الأثورية أو البابلية (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جراته الدم).

لا علاقة له بالدين أو التشريع أو الأخلاق، تقاما كالحجاب، وأد المرأة فى داخل (قماط) يحجبها من قمة رأسها الى أخمص قدميها حتى لا يبدو منها شىء، وقد ثبتت بعض مدارس الاسلام السياسى المعاصر رؤية تصور المرأة والمسلمة على وجه التحديد أنها عورة، أو أن إبليس يتشكل فى صورة إنسان يتعرض للرجال فى قارعة الطريق ليلقى بهم فى درب الغواية، وهى كذلك بؤرة للشهوة العارضة ومجلبة للعار، وأنها تكذب كما تتنفس، وأنها تصدق فى حال واحد حينما تكذب، وتذهب أكثر من ذلك فى ازدراء المرأة بالدم الذى ينثال منها فى صورة الحيض وترى فى ذلك الدم- تقاما كالعشائر الأولى فى بدايات القرون- تذيير شؤم وأعراضا للنجاسة عضوية، وتورى فى الحجاب سترا أو غطاء لتلك العورة الأبدية والنجاسة.

تلك الرؤية المظلمة للمرأة نشأ بعضها فى باطن الوثنيات الأولى قبل ظهور الأديان ومن الاسترقاق والمجتمع الأبوى الذى قهر المرأة وجعلها الى شىء يستصعب منه أفلاطون اليونانى، وتشير تشريعات حمورابى رقم ٧/ أنه لا فرق البتة بين الحيوان والإنسان المسترق (إذا اشترى رجل أو أخذ كأمانة ذهباً أو عبداً أو جارية أو ثورا أو نعجة أو جحشا أو أى شىء آخر من يد رجل آخر أو عبده بغير شهود أو عقود فهو لص ويقتل) (٢١).

الحجاب الوثنى الذى نشأ قبل الإسلام بآماد

أن يخرج في مال لها الى الشام تاجرا
،وتعطى أفضل ما كانت تعطى غيره
من التجار مع غلام لها يقال له
ميسرة(٢٢).

وقد بادرت خديجة حينما رأت من محمد
ما سرها فعرضت نفسها عليه (ليتزوجها) وأن
تعرض امرأة على رجل الزواج يشير إلى قدرها
وما تتمتع به المرأة من مقام وحقوق في ذلك
المجتمع، يقول ابن اسحاق في السيرة
النبية(وكانت خديجة امرأة حازمة شريفة
لهيبة، مع ما أراد الله بها من كرامته، فلما
أخبرها ميسرة بما أخبرها به بعثت الى رسول
الله صلعم « فقلت له فيما يزعمون -يا بن عم
إني قد رغبت فيك لقرابتك وسلطتك في قومك
وأمانتك وجسم خلقك، وصدق حديثك، ثم
عرضت عليه نفسها، وكانت خديجة يومئذ
أوسط نساء قريش نسبا وأعظمهن شرفا،
وأكثرهن مالا، كل قومها كان حريصا على ذلك
لو يقدر عليه(٢٣).

ويغيب عن ذهن رجال الدين الذين يعقرون
المرأة الإنسان لأنها أنثى وتلك الأنوثة مصدر
ضعفها ونقضها في العقل والدين، أن أول من
أسلم وآمن بالاسلام كانت امرأة(٢٤) هي
السيدة خديجة. وخروج المسلمين غازيات مع
الرسول لا يحتاج إلي بيان ولكن الذي يقتض
بعض الإشارة، أن ليس من العقل في شيء أن
تتصور أن تحارب المسلمة وتخرج مجاهدة
ومداوية وهي محجبة، يقول الشيخ محمد
الغزالي أحد أعمدة حركة الإخوان المسلمين في
كتابه المثير للجدل(السنة النبوية بين أهل
الفقه وأهل الحديث): المأسة: أننا نحن المسلمين
مولعون بضم تقاليدنا وآرائنا الى عقائد
الإسلام وشرائعه لتكون ديننا مع الدين وهديا

وكلمة الحجاب في الآيات الواردة تأتي
بمعنى مغاير تماما لغطاء الرأس والوجه والأيدى
والأرجل في وقت واحد، كما يشدد عليه
جماعات الاسلام السياسي، ومعنى الحجاب في
الآيات يشير إلى الفاصل أو الحاجز أو الستارة
، وإذا كانت الآيات القرآنية لا تشير إلى ذلك
الحجاب فإن المرأة في مكة والمدينة أيام البعثة
كانت سافرة وتتمتع بقدر وافر من الحرية
والمشاركة طبقا لمكانتها في التراتب الاجتماعي
الذي كان قائما، فإذا كانت تنتمي إلى فئة
اجتماعية مستضعفة فإنها تظل على حافة أن
تسبى في الغارات العشائرية التي تكاد أن
تكون شبه دورية ودائمة فتتحول إلى فئة
الفتيات اللاتي يكرهن على البغاء، حتى إذا
أردن تحصننا، وفي هذه الفئة ازدهر الواد خوف
العار والإملاق، الأمر الذي يدفع الرجل الحر
الفقير في ذلك المجتمع الأبوى اذا بشر بالأنثى
الى الإحساس بالخيبة، أما الفئات الاجتماعية
الموسرة النبيلة فإن المرأة تتمتع بوجودها وشرفها
وتزاول نشاطها التجاري فيستطلع إليها الرجال
بكثير من التقدير ويتنافسون على كسب ودها
واحترامها. ولم تشر كتب المغازي والسير إلى
أى ضرب من الحجاب؟. وقتل السيدة خديجة
بنت خويلد الأسدي غودجا للمرأة المكية
النبيلة التي تقود نشاطا تجاريا ناجحا، وتتمتع
باحترام. قومها، قال ابن اسحاق (وكانت
خديجة بنت خويلد امرأة تاجرة ذات
شرف ومال، تستأجر الرجال في مالها
وتضاربهم إياه بشيء يجعله
لهم، وكانت قريش قوما تجارا، فلما
بلغها عن رسول الله «صلعم» ما
بلغها من صدق حديثه وعظم أمانته
وكرم أخلاقه بعثت إليه فعرضت عليه

فهو حرام لما ينشأ عنه من عصيان، قلت إن الإسلام أوجب كشف الوجه في الحج، والكف في الصلوات كلها، أفكان بهذا الكشف في ركنين من أركانه يشير القرائن ويهدد للجرية، ما أضل هذا الاستدلال.

وقد رأى النبي -صلم- الوجوه سافرة في المواسم والمساجد والأسواق فما روى عنه قط أنه أمر بتغطيتها، فهل أنتم أغصير على الدين والشرف من الله ورسوله؟

ولنتنظر إلى كتاب الله ورسوله لنستجلى أطراف الموضوع:

١- إذا كانت الوجوه مغطاة فلم يفض المؤمنون أبصارهم كما جاء في الآية الشريفة «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم» أيفضونها عن القفا والظهر؟

٢- وقد رأى صلى الله عليه وسلم - من تستشار رغبته عند النظر المفاجئ، وعندئذ فالواجب على المتزوج أن يستغنى بما عنده كما روى جابر عن النبي -صلى الله عليه وسلم- (إذا رأى أحدكم امرأة فأعجبته فليأت أهله- أي ليذهب إلى زوجته- فإن ذلك يره ما في نفسه- فإن لم تكن زوجة فليع قوله تعالى «وليستعفف الذين لا يجدون نكاحاً حتى يغفهم الله من فضله». حكى القاضي عياض عن علماء عصره- كما روى الشوكاني- أن امرأة لا يلزمها ستر زوجها وهي تنسير في الطريق وعلى الرجال غض البصر كما أمرهم الله.

٣- في أحد الأحاديث «صلى الله عليه وسلم» النساء ومضى العيد يجمع الرجال والنساء بأمر من رسول الله- فقال لهن، تصدقن فإن أكثركن خطب جهنم، فقالت امرأة

من لندن رب العالمين، وبذلك قصد عن سبيل الله، وأذكر هنا قصة الناقة التي عرضها صاحبها بعشرة دراهم، واشترط أن تباع قلادة بها معها بألف درهم فكان الناس يقولون ما أرخص الناقة لولا هذه القلادة الملعونة، وأقول ما أيسر الاسلام وأيسر أركانه وما أصدق عقائده وشرائعه لولا ما أضافه أتباعه من عند أنفسهم واشترطوا على الناس أن يأخذوا به ويدخلوا فيه (٢٥).

تلك القلادة الملعونة هي الحجاب الذي أضافته جماعة الإسلام السياسي إلى الإسلام، وقد لا يكون الأمر كما ظن الشيخ محمد الغزالي مجرد ولع من بعض الناس بضم تقاليدهم وآرائهم إلى عقائد الإسلام وشرائعه لتكون ديناً مع الدين، ولكن الرغبة الجامحة في اضماء طابع القداسة والألوهية على تقاليدهم وتصوراتهم ودفع الناس قسراً على تقبل ذلك الدين، باسم الإسلام.

تتبع الشيخ محمد الغزالي النص القرآني والسني وأقوال أئمة الفقه ليدحض آراء أولئك الذين. يودون أن يكسبوا الحجاب الذي أتى من خارج البيئة الإسلامية قدسية دينية ومن ثم يرفعون الحجاب إلى الأسماء واليوناني، والروماني، والعبراني، والفارسي إلى مقام النص المقدس بتأويلات زائفة وأحاديث ضعيفة ثم يجدون في ذلك التأويل الزائف المستند على محافظة ذات أفق اجتماعي ضيق لا يتجاوز أفق العصبية والعشيرة. سندا لقلد النساء اللاتي تجاوزن ذلك الأفق المحدود ورميهن بالصفات الشائنة والزنا - يقول فيه الشيخ محمد الغزالي (٢٦) (قرأت كتاباً في إحدى دول الخليج يقول فيه مؤلفه: إن الإسلام حرم الزنا وأن كشف الوجه زريعة إليه،

سعفاء الخدين جالسة في وسط النساء لم نحن كما وصفت قال، لأنكن تكثرن الشكاة وتكفرن العشير، يعني عليه الصلاة والسلام أن نساء كثيرات يجعلن حق الزوج وينكرن ما يبذل في البيت ولا تسمع منهن إلا الشكوى. قال الراوي: فجعلن يتصدقن من حلين، يلقين في ثوب بلال من أقراطهن، والسؤال من أين عرف الراوي أن المرأة سعفاء الخدين؟ والحمد الأسف هو الجامع بين الحمرة والسمرة، ما ذلك إلا لأنها مكشوفة الوجه.

وفي رواية أخرى: كنت أرى النساء وأيديهن تلمس الخلى في ثوب بلال فلا الوجه عورة ولا اليد عورة.

٤- قال بعض الناس: إن الأمر بكشف الوجه في الحج، أوفى الصلاة، يعطى أن الوجه يجب ستره فيسا وراء ذلك، وأن على المرأة ارتداء النقاب والقفازين.

ونقول هل إذا أمر الله بالحجاج بتعريه رؤوسهم في الإحرام كان ذلك يفيد أن الرؤوس تغطى وجوباً في غير الإحرام من قال ذلك؟ من شاء غطى رأسه ومن شاء كشفه.

٥- وعن سهل بن سعد رضى الله عنه أن امرأة جاءت إلى رسول الله - صلى الله عليه وسلم - فقالت: يا رسول الله، جئت لأهبط إليك نفسى، فنظر إليها رسول الله فصعد النظر إليها وصوبه ثم طأطأ رأسه - لم يجيبها بشيء - فلما رأت أنه لم يقض فيها بشيء جلست، وفي رواية أخرى أن أحد الصحابة خطبها، ولم يكن معه مهر فقال له النبي: الشمس ولو خاتماً من حديد.

وانتهت القصة بزواجه منها، والسؤال فيم صعد النظر وصوبه إن كانت متقبة؟

٦- عن ابن عباس كان الفضل رديف رسول

الله صلى الله عليه وسلم، فجاءت امرأة من خثعم - تسأله - فجعل الفضل ينظر إليها وتنتظر إليه وجعل رسول الله يصرف وجه الفضل إلى الشق الآخر فقالت يا رسول الله إن فريضة الله على عباده الحج، وقد أدركت أبى شيخاً كبيراً لا يشبث على الرحلة، أفأحج عنه؟ قال نعم. وكان ذلك في حجة الوداع أى لم يأت بعده حديث ناسخ

٧- وحدثت عائشة قالت: كان نساء مؤمنات يشهدن مع النبي صلاة الفجر، ملتحفات بمروطهن مستورات الأجساد بما يشبهه الملاة - ثم يتقلبن إلى بيسوتهن حين يقضين الصلاة، لا يعرفن من الغلس - تعنى أنه لولا غيش الفجر لعرفن لاكتشاف وجوههن.

٨- على أن قوله تعالى، «وليضربن بخمرهن على جيوبهن» يحتاج إلى تأمل، إذ لو كان المراد اسدال الستار على الوجه لقال ليضربن بخمرهن على وجوههن مادام تغطية الوجه هو شعار المجتمع الاسلامى وما دام للنساء هذه المنزلة الهائلة التى تنسب اليه. وعند التطبيق لهذا الفهم اضطرت النساء لاصطناع البراقع أو حجب أخرى على النصف الأذن للوجه كي يستطعن السير فإن اسدال الحمار فوق يقش العيون ويعسر الرؤية. ومن ثم فنحن نرى الآية لا نص فيها على تغطية الوجه

٩- ويدل على ما ذكرنا: أن امرأة جاءت إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - يقال لها أم خلد وهى متقبة تسأل عن ابنها الذى قتل فى إحدى الغزوات فقال لها بعض أصحاب النبي: جئت تسألين عن ابنك وأنت متقبة؟ فقالت المرأة الصالحة: أن أرى أبنتى فلم أرأى حيائى، واستغراب الاصحاب لتقريب المرأة دليل

على أن النقاب لم يكن عبادة.

١٠- قد يقال: إن ما روى عن عائشة يؤكد أن النقاب تقليد إسلامي، فقد قالت: «كان الركبان يمرون بنا ونحن محرمات، فإذا جازوا بنا أسدلت إحدانا جلبابها من رأسها على وجهها فإذا جازونا كشفناه» ونجيب بأن هذا الحديث ضعيف من ناحية السند، شاذ من ناحية المتن فلا احتياج به.

والغريب أن هذا الحديث المردود يروج له دعاة النقاب مع أنهم يوردون حديثاً خيراً منه حالاً وهو حديث عائشة: «أن أسماء بنت أبي بكر دخلت على النبي -صلى الله عليه وسلم- وعليها ثياب رقاق، فإعرض عنها وقال: «يا أسماء إن المرأة إذا بلغت المحيض لم يصلح أن يرى منها إلا هذا وأشار إلى وجهه وكفيه» ونحن نعرف أن الحديث مرسل، ولكن الحديث قوته وروايات أخرى وهو أقوى من الحديث الذي سبقه

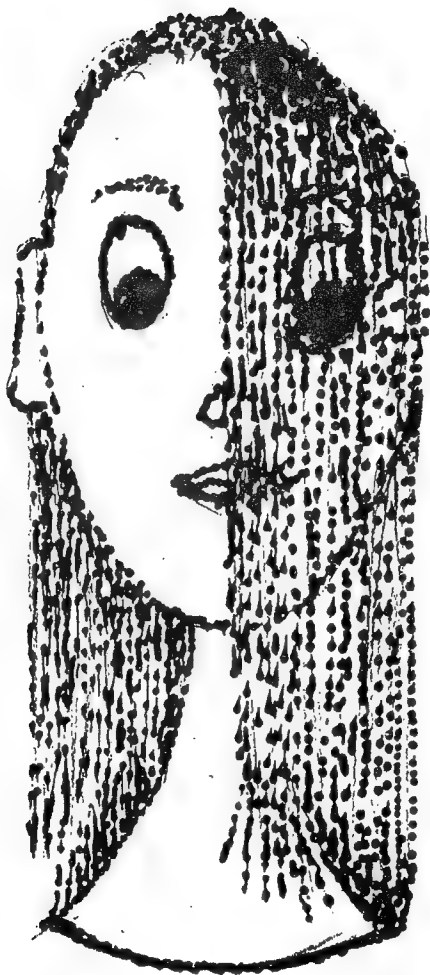
١١- وأدل على ذلك السفور المباح: ما رواه لنا مسلم أن سبيعة بنت الحارث تملكت من زوجها وكانت حاملاً، فما لبثت أياماً حتى وضعت فأصلحت نفسها، وتجمعت للخطاب، فدخل عليها أبو السنابل أحد الصحابة -وقال لها: مالي أراك متجملة؟ لعلك تريذين الزواج؟ إنك والله ما تتزوجين إلا بعد أربعة أشهر وعشرة أيام.. قالت سبيعة: فلما قال لي ذلك جمعت على ثيابي حين أمسيت فأتيته رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وسألته عن ذلك فأفتاني بأنني قد حللت حين وضعت حملي وأمرني بالتزوج إن بدا لي...

المرأة مكحولت العين مخضوبة الكف، وأبو السنابل ليس من محارمها الذين يطلعون بحكم القرابة على زينتها والملايسات كلها

تشير إلى بيئة يشيع فيها السفور. وقد وقع ذلك بعد حجة الوداع، فلا مكان لنسخ حكم أو إلغاء تشريع، وأعرف أن هناك من ينكر كل ما قلناه، فبعض المتحدثين في الإسلام أشد نظراً من ابن الرومي وهم ينظرون إلي فضائل الدنيا والآخرة من خلال مضاعفة الحجب والعوائق على الغريزة الجنسية -انتهى (الغزالي).

طواف النساء بالكعبة عاريات:

يقدم أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (٢٧) -عالم الكلام- والفكر المعتزلي وصاحب النصيب الموفور من المعلومات المسجلة عن الجاهلية والقرون الأولى للإسلام، والذي عاصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وعقلها أيام المأمون والواثق والمعتمد وانتكاسة المتوكل في إحدى رسائله في علم الكلام - كتاب القيان - ما يؤكد بالحيثيات - أن العرب أو عرب الشمال لا تعرف الحجاب أصلاً في الجاهلية وصدر الإسلام أو أن لعرب الجاهلية عادات وتقاليد في التبرج والتعري وليس في الحجاب، فجاء الإسلام وحشهم على ارتداء الزينة - الملابس - ومن تلك التقاليد - طواف النساء بالكعبة عاريات، يقول الجاحظ (٢٨) (ثم كانت ضبابة، من بنى عامر بن قرط بن صعصعة، تحت عبد الله بن جدهان زماناً لا تلد، فأرسل إليها هشام بن المغيرة المخزومي: ما تصنعين بهذا الشيخ الكبير الذي لا يولد له، قولي له حتى يطلقك. فقالت لعبد الله ذلك، فقال لها: إني أخاف عليك أن تتزوجي هشام بن المغيرة، فقالت لا أتزوجه. قال: فإن فعلت فعليك مئة من الأبل تنحرينها في



فى سنة الحج الى عرفات والوقوف عليها
والإفاضة منها:

وأَنزل الله عليه فيما كانوا حرموا على
الناس من طعامهم ولبوسهم عند البيت ، حين
طافوا عراً ، وحرموا ما جاء به من الحل من
الطعام ، وما بنى آدم خذوا زينتكم عند
كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا
أنه لا يحب المُسرفين . قل من حرم
زينة الله التى أخرج لعباده
والطيبات من الرزق ، قل هى للذين
آمَنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم
القيامة كذلك نُفَصِّلُ الآيات للقوم
يعلمون» انتهى (ابن هشام).

قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده
والطيبات من الرزق ، وذلك الإسراف الوثنى فى
التعري وطواف النساء عاريات متبرجات حول
الكعبة يقابله فى التطرف والإسراف ذلك
الحجاب الوثنى فى العصر الحاضر ، والإسلام
والمسلمون أمة وسطا بين التعرى المطلق
والتحجب المطلق وكلاهما تطرف ورذيلة أما
الوسط الذهبى فغير ذلك دون شك .

لم يعرف العرب الحجاب:

إذا كانت الدعوة الإسلامية ومنذ البداية
قد حاربت التعرى والإسراف فيه فليس من
المنطقى أن تتصور مع التعرى والطواف حول
الكعبة بدون ثياب حجاب ، وفى ذلك السياق
يقول لنا الجاحظ: لم يعرف العرب
الحجاب (وكل شيء لم يوجد محرماً فى
كتاب الله وسنة رسول الله « صلعم »
فمباح مطلق» وليس على استقباح
الناس واستحسانهم قياس ما لم نخرج
من التحريم دليلاً على حسنه وداعياً
إلى حلاله) (٣٠)

الحدود وتنسجين لى ثوباً يقطع ما بين
الأخشبين ، والطواف بالبيت عريانة . قالت : لا
أطيعه وأُرسلت إلى هشام فآخبرته الخبر فارسل
إليها : ما أيسر ما سألك ، وما يكرئك ، وأنا أيسر
قريش فى المال ، ونسائى أكثر نساء رجل من
قريش ، وأنت أجعل النساء فلا تأبى عليه . فقالت
لابن جده عسان : طلقنى فإن تزوجت هشاماً
فعلى ما قلت ، فطلقها بعد استيثاقه منها
فتزوجها هشام ففخر عنها مائة من الجزر ، وجمع
نساء فتمسجن ثوباً يسمع ما بين الأخشبين ، ثم
طافت بالبيت عريانة فقال المطلب بن أبى
وداعة : لقد أبصرتها وهى عريانة تطوف بالبيت
وأنى لغلام أتبعها إذا أدبرت واستقبلها إذا
أقبلت ، فما رأيت شيئاً مما خلق الله أحسن منها
يدها على ركبها وهى تقول :

اليوم يبدو بعضه أو كله

فما بدا منه فلا أحله

كم ناظر فيه فما يله

أخشم مثل العقب باد ظله

قال : ثم أن النساء الى اليوم من بنات
الخلفاء وأمهاتهن فمن دونهن يطفن بالبيت
مكشفات الوجوه ونحو ذلك لا يكمل حج إلا
به .

يقول ابن إسحاق فى السيرة النبوية التى
نقلها محمد بن عبد الملك بن هشام : معلقاً على
طواف النساء حول الكعبة عاريات أو فى تبرج
المجاهلية الأولى الذى يعنى التعرى الكامل أو
الخمس (٢٨) فكانوا كذلك حتى بعث الله
تعالى محمداً صلى الله عليه وسلم ، فأنزل عليه
حين أحكم له دينه ، وشرع له شأن حجه ، ثم
أفيسضوا من حيث أفاض
الناس ، واستغفروا الله إن الله غفور
رحيم» يعنى قريشاً والناس العرب فرفعهم

اشتراط عليها ألا تتزوج بعده أبداً ، على أن تحلها قطعة من ما له سوى الإرث ، فخطبها عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وأفتاها بأن يعطيها مثل ذلك من المال فتصدق به عن عبد الله بن أبي بكر فقالت فى مريته:

فأقسمت لا تنفك عيني سخيئة

عليك ولا ينفك جلدى أغبراً

فخجلت فأطرقت ، وساء عمر رضى الله عنه ما رأى من خجلها وتشورها عند تعبير على أياها بنقض ما فارتعت عليه زوجها ، فقال يا أبا الحسن ، رحمك الله ، ما أردت الى هذا ؟ فقال : حاجة من نفسى فقضيتها .

هذا وأتم تروون أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه كان أغبر الناس ، وأن النبى - صلى الله عليه وسلم - قال له : «أنى رأيت قصراً فى الجنة فسألت : لمن هذا القصر ؟ فقيل : لعمر بن الخطاب ، فلم يمتنعنى من دخوله إلا لعرفتى بشيرتك » فقال عمر رضى الله عنه : وعليك يغاريا نبى الله ؟

فلو كان النظر والحديث والدعابة يغار منها ، لكان عمر المقدم فى إنكاره لتقدمه فى شدة الغيرة ولو كان حراماً لمنع منه ، أذ لا شك فى زهده وورعه وعلمه وتفقهه (٣٢) .



الحسن بن على لم يحرم النظر إلى النساء :

وكان الحسن بن على عليهما السلام تزوج حفصة ابنة عبد الرحمن ، وكان المنذر بن الزبير يهواها ، فبلغ الحسن عنها شئاً فطلقها ، فخطبها المنذر فأبت أن تتزوجه وقالت : شهرنى ، وخطبها عاصم بن عسمر بن الخطاب رضى الله عنه فتزوجها ، فرقى المنذر عنها شيئاً فطلقها

يوصل الجاحظ تفصيل أمر الحجاب بين العرب قائلًا فلم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب ، ولا كانوا يرضون مع سقوط الحجاب بنظرة الفتنة ولا لحظة الخلسة ، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة ، ويزدهجوا فى المناسبة والمثاقفة ، ويسمى المولع بذلك من الرجال الزير ، المشتق من الزيارة ، وكل ذلك بأعين الأولياء وحضور الأزواج ، لا يتكرونها ليس يمتكر إذا أمروا المتكر حتى لقد حسك فى صدر أخى بشينة من جميل ما حسك من استعظام المؤانسة ، وخروج العذر من المخالطة ، وشكا ذلك الى زوجها وهزه ما حشمه ، فكمننا لجميل عند إتيانه بشينة ليقتله ، فلما دنا لحديثه وحديثها سمعاه يقول محتنا لها : هل لك فيما يكون بين الرجال والنساء ، فيما يشقى غليل العشق ويطفئ نائرة الشوق ؟ قالت لا . قال ولم ؟ قالت : إن الحب إذا نكح فسد فأخرج سيفاً قد كان أخفاه تحت ثوبه ، فقال : أما والله لو أنعمت لى للملأته منك . فلما سمعا بذلك وثقا بغيبه وركنا الى عفافه وانصرفا عن قتله ، وأباحاه النظر والمحادثة ، فلم يزالوا يتحدثون مع النساء فى الجاهلية والإسلام ، حتى ضرب الحجاب على أزواج النبى صلى الله عليه وسلم ، خاصة وتلك المحادثة كانت سبب الوصلة بين جميل وبشينة ، وعفراء وعروة ، وكثير وعزة ، وقيس ولبنى ، وأسماء ومرقس ، وعبد الله بن عجلان وهند (٣١) .



عمر بن الخطاب لم يحرم الصفوة :
وأعرس عمر بن الخطاب رضى الله عنه بعاتكة ابنة زيد (بن عمرو) ابن نفيل وكانت عند عبد الله بن أبي بكر ، فمات عنها بعد أن

والبيدين والرجلين حتى لا يبدو من المرأة شيء. كما تدعو الحركة الاسلامية المعاصرة ، واذا كانت التقاليد العربية قبل الاسلام وفي صدره لا تؤيد وجود الحجاب في شمال جزيرة العرب حيث نشأت الدعوة الاسلامية واذا كان اجلاء الصحابة كعمر بن الخطاب والحسن بن علي لم يحرموا النظر الى النساء ، ولم يدعوا الى الحجاب فمن أين أتى هذا الحجاب؟ وما تلك المصادر التي منها قدم، ثم دس نغمه سرا على التعاليم الاسلامية واختلط بها في وقت لاحق، للملابسات الاجتماعية وثقافية ونفسية لصيقة بتقلبات الحضارة الاسلامية. وبعتها لثقافات شعوب اختلطت بها. نجد نصوصا باللفظ والمعنى الذي ينطبق على حجاب الإسلام السياسي المعاصر في الشرائع الأشورية والتي ترجع على الأرجح الى القرن الخامس قبل الميلاد -/ ٢٠٠٠ عام قبل البعثة المحمدية.

وتأتى القوانين الخاصة بالحجاب فى اللوحة الأولى-المادة ٤٠. والمادة ٤١- يعطى أحد علماء الشرق القديم وصفا عاما للوحة الأولى فى إطار الشرائع الأشورية (لم تدون هذه الشرائع على لوحة كما هى الحال فى شرائع حمورابى بل على لوحات طينية تهشم جانب منها لسوء الحظ وقد عثرت عليها البعثة الألمانية فى حفاتها فى آشور القديمة(قلعة شرجات حاليا) فسيما بين عامى/ ١٩٠٣- ١٩١٤ م، وتاريخ اللوحات من عهد «نحلاث بليسر الأول» أى من القرن الخامس عشر قبل الميلاد

وأما هذه اللوحات المحفوظة التى نشرت حتى الآن لإحدى عشرة لوحة: اللوحة الأولى وبها/ ٥٩ مادة تتناول

، وخطبها المنذر فقيل لها: تزوجيه ليعلم الناس أنه كان يعصمك. فتزوجته فعلم الناس أنه كذب عليها، فقال الحسن لعاصم: لنستأذن عليها المنذر فتدخل إليها فتحدث عندها فاستأذناه، فشاور أخاه عبد الله بن الزبير فقال: دعهما يدخلن.. فدخلتا فكانت الى عاصم أكثر نظرا منها الى الحسن، وكان أبسط للحديث. فقال الحسن للمنذر: خذ بيد امرأتك فأخذ بيدها وقام الحسن وعاصم فخرجا، وكن الحسن يهاوها وإنما طلقها لما رقى اليه المنذر.

وقال الحسن يوما لابن أبي عتيق: هل لك فى العتيق؟ قال نعم. فنزل بمنزل حفصة ودخل فقال لها مرة أخرى: هل لك فى العتيق؟ فقال: يا ابن أم ألا تقول: هل لك فى حفصة..

وكان الحسن فى ذلك العصر أفضل أهل دهره، فلو كانت محادثة النساء والنظر اليهن حراما وعارا لم يفعله ولم يأذن فيه المنذر بن الزبير، ولم يشر به عبد الله بن الزبير (٣٣)

الشعبي لم يحرم النظر الى النساء:

ودعا مصعب بن الزبير الشعبي، وهو فى قبة له مجللة بوش، معه فيها امرأته، فقال: يا شعبي، من معى فى هذه القبة؟ فقال: لا أعلم أصلى الله الأمير فرفع السجف، فإذا هو بعائشة بنت طلحة والشعبي فقتله أهل العراق وعالمهم، ولم يكن يستحل أن ينظر أن كان النظر حراما (٣٤) (انتهى الجاحظ).

الأصول الوثنية للحجاب:

إذا كانت النصوص القرآنية الصريحة لا تذكر الحجاب بمعنى غطاء الرأس والوجه

يضعن نقابا، والمحظية التي تخرج الى الشوارع مع سيدتها يجب أن تتحجب والعاهرة المقدسة المتزوجة يجب أن تتحجب عند خروجها إلى الشارع، أما التي لم تتزوج فتخرج عارية الرأس، ويجب ألا تتحجب المومس، لا تضع نقابا وتظل رأسها عارية، وكل من يرى مومسا محجبة عليه أن يقبض عليها ويقيم الشهادة ويقدمها إلى محكمة القصر، وهناك لا ينزعون حليها ولكن لمن قبض عليها أن يأخذ ملابسها، إنها تجلد خمسين جلدة بالعصى ويصب القار فوق رأسها وإذا رأى رجل مومسا محجبة وأطلقها دون أن يقدمها لمحكمة القصر يجلد خمسين جلدة بالعصى ويأخذ ملابسها من ادعى عليه ثم تشق أذناه وتريطان بخيط يعقد وراء ظهره ثم يقوم بأعمال السخرة للملك مدى شهر كامل.

أما الإماء فيجب ألا يتحجبن، وكل من يرى جارية محجبة يجب أن يقبض عليها ويأتى بها إلى محكمة القصر حيث تصلم أذناها ويستولى من قبض عليها على ثيابها وإذا رأى رجل جارية محجبة وتركها دون أن يقبض عليها ويقدمها لمحكمة القصر فإنه عند توجيه الاتهام وإثباته يجلد خمسين جلدة بالعصى وتشق أذناه وتريطان بالخيط الذي يعقد وراء ظهره ويستولى من تولى الادعاء عليه على ملابسها ثم يسخر في خدمة الملك شهرا كاملا.

المادة /٤١/: - إذا أراد رجل أن يجعل محظيته تتحجب فليحضر خمسا أو سنا من جيرانه ويحجبها في حضرته قائلا: إنها زوجتي وهكذا تصبح زوجة له، والمحظية التي لم تضع الحجاب أمام الشهود من الرجال ولم يقل لها زوجها أنت زوجتي ليست زوجته، إنها

التشريع فيما يتصل بدخول المعابد وسرقة ما بها، والتجديف والسخرية. وسرقة الزوجة لمال زوجها واخفاء الأشياء المسروقة وعقوبات السرقة عامة وتفصيلا، وهتك العرض، والزنا، والتشهير، والتحريض على الفسق، وهجر الزوجة لتزوجها، والميراث والطلاق والدين، وتشير المادة /٤٠/ التي توقع على الزوجة أو الأرملة الأشورية والمحظية التي تصحب الزوجة عند الخروج إلى الطريق بغير عطاء رأس، وكذا على العاهرات المقدسات ألا يخرجن غير محجبات، وأما العاهرة فلا تخرج محجبة بل تكشف رأسها. وتشير المادة /٤١/ إلى ضرورة وجود شهود حين يرغب الرجل في أن تتحجب محظيته. وتشير المواد بعد ذلك إلى هدايا الزواج وما يراد منها وما لا يراد وشرائط ذلك، ثم الرهن وحالة الزوجة عند أسر زوجها أو غيابها، وعقوبة احراز المصداق السحرية، ثم الاجهاض والاغتصاب. اغتصاب العذراء أو الشيب، وفي المواد الثلاث الأخيرة إشارة إلى نوع العقوبات الجوازية على الزوجة والنص عليها في لوحة الزواج ثم التجاوز عن عقوبة اضافية هي شد الشعر وعرك الأذن.

قوانين الحجاب الأشورية:

المادة رقم /٤٠/: - لا تستطيع زوجات الرجال «الأحرار» أو الأرامل الأشوريات أن يخرجن إلى الشوارع عاريات الرؤوس وابنة الرجل.. سواء كانت ملفعة أو عباة يجب أن تتحجب ويجب أن لا تكون وجههن عازية.. سواء... أو... أو فيجب ألا يتحجبن، ولكن حين يخرجن إلى الشوارع وحدهن يجب أن

لا تزال محظية، وإذا مات رجل ولم يكن لزوجته المحجبة أبناء فلان أبناء المحظية يصبحون أبناء شرعيين ويأخذون نصيبهم من التركة (انتهى النص).

تشير المادتان / ٤٠-٤١/ الى أن الحجاب غطاء الرأس والوجه امتياز طبقي يرتبط بالأحرار والأشراف والفئات العليا من نساء المجتمع المتزوجات فقط، وتدخل الحرة النبيلة المتزوجة التي نذرت نفسها لخدمة المعابد، العاهرة المقدسة في تلك الفئة أيضا. أما الجارية والمومس فيحظر عليهما الحجاب وتعاقبه ان فعلت ويعاقب من يتعرف على المومس أو الجارية المحجبة ولا يرفع أمرها الى القصر ويبدو أن المجتمع الاسلامي في العصر العباسي قد ورت مع إعادة بناء المدن الباهلية والأشورية القديمة ونقل تقاليد الارستقراطية الفارسية وثقافتها في الأزياء والطعام والشراب، وتصوراتها الاجتماعية فيما ورت أيضا الحجاب رمز العلو الاجتماعي والارستقراطية، وقد عزز غزو الحجاب للمجتمع العباسي أن الأقاليم الثقافية من العراق وفارس وتركيا قد دخلت في إطار المجتمع العربي وغزت تقاليد وثقافتها كل مسار الحياة في المجتمع العباسي، وقد وصف الجاحظ دولة بني العباس بأنها فارسية المحجبة وأثر الأقاليم الثقافية لم يقتصر على الحجاب فحسب، ولكنه قد شمل أيضا نظم الإدارة والحكم والتصورات الخاصة بالدماء التي تجري في الأعراق الشريفة المقدسة والحكمة المشرقية من مانوية وزرادشتية وفكرة الانسان الكامل الصوفية التي انتقلت من نفس الأقاليم، واستقرت في قلب الثقافة العربية الاسلامية رغم مجوسيتها ووثنتها (٣٧)

الكاتب الاسلامي عباس محمود العقاد والذي يعين التوجس والغمز والتعالى قد تنبع في كتابه « المرأة في القرآن » الجدور غير الاسلامية للحجاب في فصل عقده عن الحجاب قائلا (٣٨): من الأوهام الشائعة بين الغربيين أن حجاب النساء نظام وضعه الاسلام، فلم يكن له وجود في الجزيرة العربية ولا غيرها قبل الدعوة المحمدية، وكادت كلمة المرأة المحجبة عندهم أن تكون مرادفة للمرأة المسلمة، أو المرأة التركية التي حسبوها زنا مثالا لنساء الإسلام لأنهم رأوها في دار الخلافة.

إن حجاب المرأة كان معروفا بين العبرانيين من عهد ابراهيم عليه السلام، وظل معروفا بينهم في أيام أنبيائهم جميعا الى ما بعد ظهور المسيحية، وتكررت الإشارة الى البرقع في غير كتاب من كتب العهد القديم وكتب العهد الجديد.

ففي الإصحاح الرابع والعشرين من سفر التكوين عن « رفقة » (أنها رفعت عينها فرأت اسحاق، فنزلت عن الجمل وقالت للعبد من هذا الرجل الماشي في الحقل للقائى؟ فقال العبد هو سيدي فأخذت البرقع وتغطت)، وفي الإصحاح الثامن والثلاثين من سفر التكوين أيضا أن « تامار » مضت وقعدت في بيت أبيها ولما طال الزمن.. خلعت عنها ثياب ترميها وتغطت ببرقع وتلففت).

وفي النشيد الخامس من أناشيد سليمان تقول المرأة (أخبرني يا من تحبه نفسي اين ترعى عند الظهيرة؟.. ولماذا أكون كمنقعة عند قطعان أصعابك).

وفي الإصحاح الثالث من سفر أشعياء إن الله سيعاقب بنات صهيون على تبرجهن والمباهاة برنين خلايلهن بأن ينزع عنهن زئنة

الخلاخيل والصفائر والأهله والخلق والأساور والبراقع والعصائب)

ويقول بولس الرسول في رسالة كورنثوس الأولى إن النقاب شرف للمرأة (فإن كانت ترضى شعرها فهو مجد لها لأن الشعر بديل عن البرقع).

وكانت المرأة عندهم تضع البرقع على وجهها حين تلقى الغرباء وتخلعه حين تنزوي في الدار بلباس الحداد فإذا بحث القوم عن تاريخ الحجاب الذي كان يتخذ لستر المرأة أو يتخذ للوقاية من الحسد، ويشترك فيه الرجال والنساء بعض الأحيان، وأخبار البرقع جزء من الأخبار المستفيضة عن حجاب العزلة في المنازل، وخارج المنازل، وفي الطرقات والأسواق، وقد كان اليونان من فرض هذه العزلة على نساءهم، وكان الرومان على ترخصهم في هذا الأمر يمتنون القوانين التي تحرم على المرأة الظهور بالزينة في الطرقات قبل الميلاد بمائتي سنة، ومنها قانون عرف باسم (قانون أوبيا) يجرم عليها المغالاة بالزينة حتى في البيوت.

وقد غالى المتطرفون في حالي الحجاب والتسرع، فحجبوا المرأة ضنا بها وسرحوها هوانا عليهم لأمرها وأوشك أعزازها أن يكون شرا عليها من هوانها. فإذا عزت عندهم فهي طير حبيس في قفص مصنوع من معدن نفيس أو خميس، إن هانت عليهم سرحوها ليهتذلوا في خدمة كخدمة الدابة المسخرة.

إن الحجاب الذي نشأ بابيلا آشوريا وزاوله اليونان والرومان وعرفته الثقافة العبرية القديمة، ثم تسلل إلى المجتمع العربي في العصر العباسي عبر قنوات الارستقراطية الفارسية والرومانية رمزا للتمايز الاجتماعي والتفريق بين المرأة التي تنتمي إلى الأشراف

والنبلاء- التي ترمز إلى ذلك بالحجاب- والأخرى الجارية أو التي تنتمي إلى الدهماء والغوغاء التي تنتمي إلى المستضعفين يهود مرة أخرى في المجتمع العربي المعاصر برموز أخرى ويعلم- رغم أصوله الوثنية والأشورية واليونانية والرومانية- بأنه من أركان الاسلام على مستوي الأبناء إن المفارقة الكبرى تكمن في أن مفكرى الإسلام السياسي المعاصرين يرفضون كل ما هو معاصر باعتباره تعبيرا عن وثنية وجاهلية القرن العشرين، ولكنهم يضمنون الوثنيات القديمة ويعترفون بأزيائها ورموزها الثقافية بعد أن يضعوا عليها خاتما دينيا ابشروه خصيصا لذلك.

مصادر وهوامش .

١- برتراند راسل - تاريخ الفلسفة الغربية - الجزء الأول - أنطروبيدريس : ترجمة زكي نجيب محمود : دار النشر للجامعيين
٢- جون لويس - مدخل إلى الفلسفة - أفلاطون - ترجمة : أنور عبد الملك .

٣ - هيجل-محاضرات في فلسفة التاريخ-ص ٨٧ جزء ١ ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح بيريوت ١٩٨٣ م

٤ - القرآن - (وإذاة المومدة سئلت بأى ذنب قتلت)

٥-سيد صديق ميد الفتاح- موسوعة أقوال الفلاسفة والحكماء في عالم النساء- دار المسيرة- بيروت مكتبة مدبولي القاهرة- الجزء الاول-ص ٣٧

٦- نفس المصدر ص ٣٧

٧- نفس المصدر ص ٣٧

٨- نفس المصدر ص ٣٧

٩- نفس المصدر ص ٣٨

١٠- نفس المصدر ص ٣٨

١١- نفس المصدر ص ٣٨

١٢- نفس المصدر ص ٣٩

١٣- نفس المصدر ص ٤٠

١٤- نفس المصدر ص ٤٠



- كتاب الشعب- المجلد العاشر- ص ٣٨٤
 ٢٨- الجاحظ- أبو عثمان بن بحر- وسائل
 الجاحظ الكلامية- كتاب القيان- ص ٦٧ منشورات
 دار ومكتبة الهلال- بيروت ١٩٨٧- طبعة أولى
 ٢٩- ابن هشام- السيرة النبوية- المجلد الاول-
 الجزء الاول تحقيق وطبع الابيارى- شلى السقا- ص
 ٢٠٣
 ٣- الجاحظ- رسائل الجاحظ الكلامية- كتاب
 القيان- ص ٦٦
 ٣١- الجاحظ- نفس المصدر- ص ٦٦
 ٣٢- الجاحظ- نفس المصدر- ص ٦٨
 ٣٣- الجاحظ- نفس المصدر- ص ٦٨-٦٩
 ٣٤- الجاحظ- نفس المصدر- ص ٩٦
 ٣٥- دكتور نجيب ميخائيل ابراهيم- حضارات
 الشرق القديم ص ٨٢- دار المعارف الطبعة الثانية
 ١٩٦٧
 ٣٦- نفس المصدر ص ٩٠
 ٣٧- عبد السلام نور الدين- العقل والحضارة
 ٣٨- عباس محمود العقاد- المرأة فى القرآن-
 ص ٥٩- ٦٠- دار نهضة مصر للطباعة والنشر
 القاهرة.

- ١٥- نفس المصدر ص ٤٢
 ١٦- نفس المصدر ص ٤٢
 ١٧- نفس المصدر ص ٤٢
 ١٨- مجلة الشقانة الجديدة- أبحاث: قسطن
 الزاينات- ٢٢١- العدد ٧ السنة ٣٧ مارس ١٩٩٠
 ١٩- القرآن سورة النور
 ٢٠- الزمخشري الخوارزمي- تفسير الكشاف-
 جزء ٣٠- ص ٥٢، الدار العالمية للطباعة والنشر
 ٢١- دكتور نجيب ميخائيل ابراهيم- مصر والشرق
 الأدنى القديم- حضارات الشرق القديم- ص ٥٩ دار
 المعارف مصر- طبعة ثانية
 ٢٢- ابن هشام- السيرة النبوية- المجلد الأول-
 ص ١٨٨- تراث الإسلام
 ٢٣- نفس المصدر ص ٩٨٩
 ٢٤- أنظر ابن هشام ص ٤١
 ٢٥- محمد الغزالي- السنة النبوية بين أهل الفقه
 والحديث- ص ٦٧ - (الطبعة السابعة- دار الشروق
 ١٩٩٠ القاهرة
 ٢٦- محمد الغزالي- السنة النبوية بين أهل الفقه
 والحديث - ص ٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩
 ٢٧- دائرة المعارف الاسلامية- النسخة العربية-

روميش يتحدث عن صاحب القنديل:

الرجل الذي عشنا فى ظله

قدمت «أدب ونقد» فى عامها قبل الماضى (١٩٩١) عددا خاصا كاملا عن الأديب الكبير يحيى حقى. واليوم يفارقنا يحيى حقى بعد رحلة عطاء ثرية وكبيرة. «وداد» ونقد» إذ تمرى نفسها، وتعرى الحياة الأدبية العربية فى رحيله، تقدم الآن هذه التحية القصيرة إلى الرجل، وتحيل قراءها إلى عددها الخاص عنه (فى ١٩٩١).

فى «ورشة يوسف إدريس الأدبية» وبالتجمع شرق (الزيتون)، انعقد لقاء حار مع الأديب الراحل محمد روميش قبل أسابيع قليلة من رحيله، ليتحدث عن يحيى حقى، وعن صلاته الحميمة به. و«أدب ونقد» تقدم هذا الحديث العذب، لنستعيد معا رائحتين طيبتين فى وقت واحد: رائحة محمد روميش، ورائحة يحيى حقى.

محددة وجدانية لاتنقد خيالها ولاجمالياتها فهو مع تحديد الألفاظ والمعانى يرى أنه لايد أن تتوافر للغة جمالياتها.

وأذكر أنه لما تناول مجموعة يوسف الشارونى أخذ عليها خلوها من التشبيه، وعندما يأتى أديب ويتجاهل التشبيه فهو يفقد وسيلة هامة من جماليات اللغة. وقد طبق فى كتاباته الدعوة التى دعا إليها. وأضاف أن تحديد اللغة يسبق تحديد المعانى فإذا كان المعنى مشوشا مترهلا فإن اللغة تعكس هذا التشوش والترهل.

ويحيى حقى ناقد أدبى واع بدرجة مذهلة منذ وقت مبكر. وفى سنة ١٩٣٤ فى أسطنبول نشر مقالا عن أستاذنا الراحل توفيق

اهتم يحيى حقى باللغة العربية اهتماما شديدا حتى أنه يقول: «أنتى أقبل أن تتجاهل كل كتاباتى ولكن لاتجاهل دعوتى إلى لغة عربية جديدة».

وأظن أنه فى عام ١٩٥٨ ألقى محاضرة فى دمشق وحدد فيها موقفه من اللغة العربية التى يرى أنها الرعاء الذى يجب أن يتسع لكل تجاربنا الأدبية والإنسانية، ويرى أن اللغة يجب أن تكون محددة فهو لا يؤمن بالترادفات. وهذه الدعوة ليست جديدة فقد نادى من قبل سلامة موسى بلغة محددة، ولكن الفرق بين الدعوتين أن سلامة موسى كان رجلا عالما بمعنى أنه أراد أن تكون اللغة علمية أو كما قال تلافافية، ولكن يحيى حقى يطالب بلغة عربية



الحياة.

يحيى حتى قاص أستاذ تتلمذنا جميعا على يديه ومازلنا نتعلم منه، كتب مجموعة «دما وطين» عن تجربته فى منقلاوط، وكذلك رواية البوسطجى التى نقرأها غير ماتراها فى السينما، ولكن الفيلم قام على فلسفة غير الفلسفة التى بنيت عليها الرواية. وهذا مالا أبيضه لسيناريس.

فى البوسطجى (الرواية) لأول مرة تستخدم طريقة «الفاش باك» هناك من يقول: إن الجاحظ مثلا قد عالج القصة ولكن فى رأى أن القصة نبتهة أوروبية وهذا ليس عيبا، فالتجارب البشرية أخذها وعطاء، وقد عرفنا القصة قريبا بدأ بها هيكلا وتيمور. وكانت الكتابة أقل من التنتظير.

يحيى حتى كتب البوسطجى ١٩٣٤ بنضج كامل وكتب قصة (أبو فودة) وقصة فى سجنى، وهى القصص نشرت تحت عنوان «دما وطين».

يحيى حتى درس الغريزة الإنسانية دراسة علمية وواضح أن أدهاء الأريسينات كانوا مهتمين بالدراسات العلمية، (داروين مثلا). وليس معنى هذا أنه كتب قصة علمية إنما كتب فنا. ليس هناك مانع من أن يكون فى الخلفية

الحكيم وأسمى المقال: «توفيق الحكيم

بين الحشية والرجاء»، وكان الحكيم فى ذلك الوقت نشر رواية «عودة الروح» ومسرحية «أهل الكهف» والعملان آثارا ضحة كبيرة، لكن يحيى حتى كان له موقف آخر من أهل الكهف بالتحديد، فقد قال عنها: إنها تدعو إلى التصوف ورأى أن الدعوة إلى التصوف فى بلد كمصر تقاوم الاستعمار الانجليزى هى دعوة خطيرة، وأن التصوف يمكن أن يكون مقبولا فى فرنسا أو إنجلترا لامتلاكهما الجيوش، ولكن فى مصر فإن التصوف يصرف الناس عن مقاومة المستعمر وعلى هذا الأساس رفض يحيى حتى، أهل الكهف، وقال إن هذا الشعب المردوم فى المشاكل فى حاجة لأدب يستنهض همته ويجمع جهوده. وفى «عودة الروح» كان له مأخذ شديد عليها، فقال إن الحكيم عندما أراد فى روايته أن يدافع عن مصر استعصر أثرا للتحدث عن مصر. هذا غير الملاحظات الأخرى.

ويرى يحيى حتى أن الأدب يجب أن يكرس لخدمة الحياة وخدمة الإنسان فى مقابل دعوة الحكيم «الفن للفن» وهو فى الحقيقة مهتم بأن يعرف عنه أنه أول من استخدم مصطلحى «الفن للفن» والفن من أجل

نظرية علمية، ولكن المهم ألا يكتب العمل الأدبي تطبيقاً لنظرية علمية أو أية نظرية فكرية أخرى.

بعد هذه المجموعة كتب روايته (قنديل أم هاشم) واجهه العلاقة بين الشرق والغرب. هذه المدينة الغربية كيف تتعامل معها؟ وكتب على الراعى أن يحيى حقى عاد للخرافة.

يحيى حقى نفسه يرى أن فكرة الصراع بين الشرق والغرب ليست جديدة فقد كتب عنها الطهطاوى والنديم، ولكن يحيى حقى هو أول من سردها فى شكل فننى وهى سبابتها لـ «عصفور من الشرق» للحكيم.

يحيى حقى قاص، روائي، مفكر، بمعنى أنه عاش هموم هذا البلد، ولعل العمل الطيب الذى قامت به هيئة الكتاب أن جمعت أعمال يحيى حقى بإشراف الأستاذ فؤاد دودة..

وكان حقى يكتب فى مجلة السياسى التى تصدرها دار التعاون ولم يكن يقرأها أحد وعندما نراه يكتب فى مجلات غير مقروءة تقترب من طبيعته حيث أن يحيى حقى ليس رجلاً للعلاقات العامة. أنه يحب أن يعيش فى الظل.

وقد عرض عليه أحمد بهاء الدين أن يكتب فى الأهرام فاعتذر وهذه جزئية فى تركيته.

وقبل أن اتكلم عن يحيى حقى المفكر أود أن أتحديث عن قصص يحيى حقى فى كلمة موجزة:

يحيى حقى يقف مع الإنسان البسيط ينظر للحياة والكون من وجهة نظر الإنسان البسيط. ولعل هذا أوقعه فى مرقف حرج واقعة حكاها: بعد أن نشر (قنديل أم

هاشم) استدعاه أحمد حسنين بأشارئيس الديوان الملكى، فسر يحيى حقى ودخل عليه فوجد على مكتبه قنديل أم هاشم فبادره قائلاً (إيه يا حى الى إنت بتكتبو ده). إنت مش لا فى غير الفقرا تكتب عنهم، خليك زى نجيب الريحانى : الناس بتاكل فجل تتكبر تفاح)

يحيى حقى أيضاً كاتب مقال من الطراز الأول، وله كتاب بعنوان «صفحات من تاريخ مصر» كتاب جيد جداً وهو من عشاق مصر القديمة. كتب عن شخصيات كاد أن يطويها النسيان مثل أحمد علام، أحمد خيرى سعيد وجمعهم فى كتاب اسمه (وصف الظل).

وعندما كتب (فجر القصة المصرية القصيرة) كان يقدم لوحات حية.

يحيى حقى له دور آخر غير الكتابة. عندما تولى الإشراف على مجلة «المجلة»، وكانت تصدرها وزارة الثقافة (أستطيع أن أقول تجربتي فهى سبب لقائى بيحيى حقى) وكنا نشترى المجلة فنجد مكتوباً عليها «مجلة الثقافة الرفيعة» أو «سجل الثقافة الرفيعة» وكنا قادمين من القرى لا نملك أملاً فى التعامل مع المجلة التى تحمل شعاراً بعيداً عن همومنا فى ذلك الوقت، ولكن صديقاً قال لى أن أرسل إليهم وكنت قسراً ليحيى حقى (صح النوم) و قنديل أم هاشم وذهبت اليه فقال لى أنت مين قلت محمد روميش قال أهلاً أستاذ إيش قلت روميش، فضحك وقرأت قصتي له ونشرت فى المجلة بعد شهر، وبعد ذلك عرفتنا مجلة المجلة التى قدمت جيلاً كاملاً من كتاب القصة، ومن النقاد الشبان فى الستينيات، وكان هو صاحب هذا الفضل العظيم، وكنا نذهب للمجلة لنستمع لملاحظاته وقد قدم

الصنتان اللتان قضاها في منفوط كانتا
تجربة خصبة جدا له وكتب عنها «خليها على
الله».

الهيئة العامة للكتاب أرادت نشر أعماله
وكان بها د. محمود الشنيطى ١٩٧٠ وعرض
عليه د الشنيطى عن أعماله جميعها مبلغ
٧٠٠ جنيه (سبعمائة جنيه) وعلمت الجامعة
الأميركية بالموضوع فذهب إليه د. حمدي
السكوت وقال له الجامعة الأمريكية ستدفع
لك ٤ آلاف جنيه وتكون فريقا لقراءة كل
المجلات لأنه كتب بأسماء مستعارة مثل :أبو
شتب فضة» لجمع كل ما كتبه.

واتصل به ساعتها كابنه الصغير وحكى
لى الموضوع ،وفى هذه الفترة كان يسكن فى
شارع الخليفة المأمون تقريبا بسبعة جنيهات
،ثم انتقل الى شارع العروبة بثلاثين جنيها
وكان مبلغا كبيرا آنذاك ،وفى نفس العام كانت
د. سهير القلماوى تعتقد أنه يقف فى طريق
منحها الجائزة التقديرية ،فقامت بإقالاته من
مجلة المجلة .وكنتم أميل إلى عدم نشر الجامعة
الأمريكية لأعماله ،واتصل به بعدها وقال لى
أنه قرر رفض عرض الجامعة الأمريكية وكان
ذلك مفاجأة بالنسبة لى ،وكان يهمنى أن أعرف
لماذا رفض؟ وقال لى سببا غريبا .

«إن أعمالى التى سينشرونها ،أعرفها
ولكن ما الذى سوف ينشرونه بعد أعمالى»
ونشرت الهيئة أعماله ،وقد كتب موجزا سريعا
لحياته -عند نشر الهيئته لأعماله- أسماه
«أشجان عضو متخسب» كتبها عن جزء
من حياته..

هذا الرجل استأذنا وراعينا وهو الذى سعدنا
به وسعدنا معه وعشنا فى ظله سنوات طويلة
ونأمل أن نعيش دائما بجواره.

جمال الفيطانى ،وعبد الحكيم
قاسم.ومحمد مبروك -إبراهيم
اصلان-محمد البساطى،سميد
الكفراوى ،وكان عبد الحكيم قاسم
وقتها خارجا من السجن فى قضية سياسية
فتفتح له المجلة وقدمه ،وقدم أيضا إبراهيم
فتحنى.

وقد لعبت المجلة دورا فريدا فى تاريخ
الأدب المصرى مثل جريدة المساء بقيادة عبد
الفتاح الجمل،

وكان رجاء النقاش فى تلك الفترة مشرفا
على مجلة الهلال،وقد قدموا جميعا جنيل.
الستينات فى القصة المصرية كذلك جالبرى ٦٨
المشرف عليها إبراهيم منصور وتصميم
عطيه.ونجد فى شهر واحد أن هذه المجلات
تنشر أكثر من أربعين قصة ،وهذا شىء نادر
الحدوث .

يحيى حتى قاد من خلال مجلة المجلة
وأنشأ جيلا كاملا من كتاب القصة ومن النقاد.
يحيى حتى أيضا مترجم ،وهو مترجم دقيق
وأمين ،والأعمال التى ترجمها كان يترجمها عن
اقتناع ،ترجم مقالا طويلا يقترب من كتاب
كتبه فرويد عن قتال «موسى» مايكل
المجلول.وكانت ترجمة عبقرية. ،أيضا قدم لنا
نماذج من الشعر الأسبورى.

هناك واقعة أود ذكرها .مرض يحيى حتى
مرة ،واتفق مع السفارة الفرنسية أن تجرى له
العملية فى فرنسا ،وسافر لفرنسا ثم دخل
المستشفى ،وإذ به يسمح نأى حرب أكتوبر
فيرفض أن يعمل العملية ،وقال :«البلد يتحارب
وأنا يتعالمج هنا» وعاد الى مصر رغم أن
العملية كانت بروتستاتا .

يحيى حتى لم يكتب سيرة ذاتية له.



مسرحية:

طلوع الروح

تأليف:

زكى عمر

(عن موال شفيقة ومتولى)

طلوع الروح فى طلوع الروح

يعتز «الديوان الصغير»، هذا العدد، بأن تقدم مسرحية لم تنشر لشاعر العامية الراحل زكى عمر، بعنوان «طلوع الروح». وهى واحدة من النصوص الكثيرة التى تركها زكى عمر، بعد رحيله، ولم تجد سبيلا للنشر بعد.

و«طلوع الروح» قراءة جديدة (وكتابة جديدة) لسيرة شفيقة ومتولى الشهيرة. وفى هذه القراءة - الكتابة الجديدة، يؤكد لنا الشاعر أن القهر - الاجتماعى والسياسى والوطنى - هو بؤرة كل بلاء وعلة كل خراب.

وزكى عمر واحد من الجيل الثالث فى شعر العامية المصرية، بعد جيل جاهين وحداد وجيل الأبنودى وحجاب. تميز شعره بفواح رائحة التراب والأرض، وبالنهاس الحس الوطنى والاجتماعى، وباستلهم التراث الشفاهى للشعب المصرى.

وقف زكى عمر، بعد هزيمة ٦٧، رافضا اليأس والانتكاس، فراح يستنهض روح الأمة وكبرياء الشعب، ويدعو الى تجميع الإرادة والقوى والسواعد لمواجهة الظلم الخارجى والداخلى، ظلم الاستعمار والاحتلال، وظلم الاستغلال والجوع والكبت، كاشفا فى كل ذلك عورات نظامنا السياسى والاجتماعى، التى أدت الى المأساة.

ولما ضاقت باهن المنصورة، الفلاح الطيب، سبل الحياة فى بلده، فى منتصف السبعينيات، غادر إلى اليمن الجنوبي بأسرته الصغيرة، يعمل فى صحف عدن، ويصدر دواوينه بقروشه القليلة، ويشارك أبناء اليمن الديمقراطى تجربة وليدة كان يمكن ألا تجهض.

و ذات صباح، من عام ١٩٨٨، حاول أن يمنح أسرته الصغيرة بعض السعادة الصغيرة على شاطئ الخليج، فنزلت طفله الى الماء وغطست، وكادت أن تغرق. فما كان من الأب إلا أن هرع يلبسه الى عمق البحر لاتقاذ ابنته، لينتهى الأمر فعلا بأن ينقذ الأب الابنة، ويغرق هو.

تحية اليك، زكى عمر، أيها الرجل الحقيقى، الذى رحل عنا، ولم يتجاوز منتصف العقد الرابع: وفى النفس آمال كما هى!

«أدب ونقد»

إلى روح أمى اللى ماتت ناقصه عمرا
زكى عمر

أفكار المسرحية:

المؤلف

الزوجة

شفيفة

المخرج [عارف]

الممثل الأول [متولى]

للضرورة أحكام (كل أفكار المسرحية بتتكلم باللهجة العامية
بتاعة أهل الدلتا، ماعدا متولى بيتكلم بلهجة أهل الصعيد
- ليه

ماعرفش متولى هو اللى عايز كده!!

المشهد الأول

لَمَعَ بَدْءُ دُخُولِ الْجُمْهُورِ الْمَسْرُوحِ، تَرَفَعَتِ السِتَارَةُ وَبَدَأَ إِذَاعَةُ مَوَالٍ شَفِيقَةٍ وَمَتَوَلَّى، دُونَ تَرْقُوقٍ إِلَى أَنْ تَطْفَأَ أَنْوَارُ الصَّالَةِ-مِنَ الْيَسِيرِ الْحَصُولِ عَلَى شَرِيطِ كَاسِتٍ لِلْمَوَالِ مِنْ أَى بَرْتِيكَ عَلَى رَصِيفِ أَى شَارِعٍ مِنْ شَوَارِعِ مَدِينِ مِصْرٍ-]

لَمِنْ بَابِ دُخُولِ الْجُمْهُورِ، وَمِنْ بَيْنِ الْمُشَاهِدِينَ-مَعَ بَدْءِ إِظْلَامِ الصَّالَةِ-يَدْخُلُ الْمُؤَلِّفُ تَتَقَدَّمُهُ زَوْجَتُهُ. يَحْمَلَانِ مَجْمُوعَةً كَبِيرَةً مِنَ الْعَلَبِ وَالْفَنَائِفِ، بِمُخْتَلَفِ الْأَحْجَامِ-الزَّوْجَةُ تَضَعُ عَلَى رَأْسِهَا بَارُوكَةً لَا قِيسَةَ لِلنَّظَرِ وَمُغَايِرَةً لِلْوَنِّ شَعْرُ رَأْسِهَا الطَّبِيعِيِّ، تَرْتَدَّى بِنَظْلُونَا وَبِلَوْزَةِ آخِرِ مَوْدِيلِ، حَقِيبَةُ الْيَدِ تَتَدَلَّى مِنْ كَتِفِهَا تَحْتَ الْأُظَى-]

الزوجة:

مَا هُوَ اسْمُكِ بِئى.. مَا فَيْشِ دَاعَى صَوْتِنَا يَمَلُى قِدَامَ النَّاسِ.. أَنَا مَالَى وَمَالِ إِنَّكَ تَكْتَلِبُ وَالَا مَا تَكْتَلِبُش؟ إِنْ مَا كَانَشْ عَاجِبِكِ جَوِ الْبَيْتِ تَقْدَرُ تَرْجِعُ تَشْوَقُكَ جَوِ ثَانَى تَكْتَلِبُ فِيهِ، تَقْدَرُ تَرْوِجُ تَقْعُدُ عَلَى كَازِيَتُو، الْجَوِ هُنَاكَ رَقِيقٌ وَشِيكٌ وَعَلَى الْمَوْضَةِ.. سَيَبِكُ مِنَ الْحَجِجِ الْفَاضِيَةِ دَى، الَّلَى عَايِزُ يَكْتَلِبُ حَ يَكْتَلِبُ حَتَّى لَوْ فِى زَنْزَانَةٍ.. أَتَفَضَّلُ قَدَمُ افْتَحَ الْبَابِ، عَلَى رَأَى الْمَثَلِ الَّلَى يَخْرُجُ مِنْ دَارِهِ يَتَقَلُّ بِمَقْدَارِهِ.

لَمِنْ يَتَقَدَّمُ الْمُؤَلِّفُ، يَصْعَدُ إِلَى خَشْبَةِ الْمَسْرُوحِ، يَفْتَحُ بِهَا وَهْمِيَا وَيَدْخُلُ تَتَبِعُهُ الزَّوْجَةُ-لَا يَهْمُنَا مِنَ الشُّقَةِ إِلَّا حِجْرَةُ الْمَكْتَبِ.. فِى أَعْلَى الْوَسْطِ يَوْجَدُ مَكْتَبٌ بَسِيطٌ، عَلَيْهِ كَمِيَّةٌ مَتَنَاطِرَةٌ مِنَ الْأَوْرَاقِ وَالْأَقْلَامِ وَالْكَتَبِ وَالْمَجَالِاتِ وَالْجِرَانِدِ الْيَوْمِيَّةِ، حَوْلَ الْمَكْتَبِ تَوْجَدُ أَرْبَعَةُ كِرَاسَى خَشَبَرَانِيَّةٌ وَضَعَتْ بِفَيْسِرِ نِظَامٍ.. عَلَى أَرْضِ الْحِجْرَةِ، أَمَامَ الْمَكْتَبِ، يَوْجَدُ كَلِيمٌ رَمَادَى الْوَلَوْنِ، مَنقُوشٌ أَبْيَضٌ.. عَلَى الْيَمِينِ يَوْجَدُ بَابٌ (شَيْش) لَوْنُهُ بَنَى لِبَلْكَوْنَةٍ غَيْرِ مَنظُورَةٍ.. عَلَى الْيَسَارِ يَوْجَدُ بَابٌ لَوْنُهُ بَنَى الْوَلَوْنِ يُوْدَى إِلَى دَاخِلِ الشُّقَةِ، كَذَلِكَ تَوْجَدُ كُتُبَةً، بِهَجَانِ الْحَانِطِ، مَغْطَاةٌ بِمَلَاةٍ بَيْضَاءَ مَنقُوشَةٌ أَحْمَرُ الْجِدْرَانِ لَوْنُهَا أَصْفَرُ.. أَرْضُ الْحِجْرَةِ مَدْهُونَةٌ أَحْمَرُ فِى أَعْلَى الْيَسَارِ (الْوَاجِهَةِ) يَوْجَدُ شَبَاكٌ تَغْطِيهِ سِتَارَةٌ بَيْضَاءَ (سَتَسْتَعْمَلُ فِيمَا بَعْدَ شَاشَةِ لِفَانُوسٍ سَحَرَى-سَلَوِيَتِ- أَوْ شَاشَةِ سِينِمَا، حَسْبَمَا يَرَى) الْمَخْرُجَ الْمُنْفَذَ، فِى أَعْلَى الْيَمِينِ (الْوَاجِهَةِ) تَوْجَدُ مَكْتَبَةٌ، بِجَوَارِهَا مَرَاةٌ مَشْرُوخَةٌ مَثْبُتَةٌ عَلَى الْحَانِطِ..]

لَمِنْ يَضَعُ الْمُؤَلِّفُ مَا يَحْمَلُهُ مِنْ أَشْيَاءَ عَلَى الْكُتُبَةِ، تَرْمَى الزَّوْجَةُ مَا تَحْمَلُهُ عَلَى الْمَكْتَبِ، غَيْرَ عَابَثَةٍ بِمَا عَلَيْهِ مِنْ أَوْرَاقٍ]

المؤلف

لَمِنْ زَاعَقَا حَاسِبَى يَا شَيْخَهُ لَمِنْ يَسْرِعُ لِمَ مَا قَدْ تَنَاطَرَ مِنْ أَوْرَاقٍ كَدَهُ؟ كَانِ مُمْكِنُ دَوَايَةِ الْخَيْرِ تَقَعُ، تَكْتَلِبُ، تَنْبِيلُ الْوَرَقِ الْأَبْيَضِ وَتَشْلُفُ الْمَكْتُوبِ.

الزوجة

لَمِنْ مَنفَجِرَةٍ [يَا خَوِيَا يَا نَبِيلَهُ، الْمَكْتُوبُ عَلَى الْجَمِينِ لَازِمٌ تَشْوَقُهُ الْعَيْنُ، مَا طَوَّلَ عَمْرُكَ بِتَقَرُّا وَتَكْتَلِبُ، إِيَّاهُ الَّلَى جَالِنَا مِنَ الْقَرَايَةِ وَالْكِتَابَةِ؟ إِيَّاهُ الَّلَى جَيْبِيهِ مِنْ تَأَلِيفِكَ غَيْرِ إِنَّكَ زَوَدْتَ الطَّيْنَ بِلَهُ وَاشْتَرَيْتَ نَضَارَةً؟.. دَانَتِ يَا شَيْخُ خَلِيتِنَا وَرَأَى النَّاسُ، نَفْسَى أَجِيبُ مَرَّةً حَاجَةً يَكُونُ مَا حَدَثَ جَابَهَا قَبْلَى.. مِنْ يَوْمِ مَا تَجْمُوزْتُكَ وَالنَّاسُ سَبَقَانِى، النَّاسُ عَمَالَهُ تَجْمُوزُ وَأَنَا عَمَالَهُ أَجْرَى وَرَاهِمُ بِالْمَشَاوَرِ، مَا خَدِشْتُ نَفْسَى.. مِنَ الَّلَى زَيْى دَلُوقَتَى مَا عِنْدَهَا شِ الْبَلَاجَةِ وَالتَّلِيفُزْيُونِ وَالبُوْتِجَازِ وَالْفَسَالَةَ وَالسَّخَانَ؟] الْمُؤَلِّفُ وَقَدْ فَرَّغَ مِنْ إِعَادَةِ تَرْتِيبِ أَوْرَاقِهِ، يَجْلِسُ مَهْدُودَا خَلْفَ الْمَكْتَبِ وَاضْعَا رَأْسَهُ بَيْنَ يَدَيْهِ، مَتَكْنَتَا بِمَرْقِيهِ عَلَى حَافَةِ الْمَكْتَبِ]

مرأة الجزائر التي تحتنا اشترت امبارح مقشة بالكهربية وباعته لي أروح أبارك لها... أم محمد المشاطة جابت التليفون وطول النهار والليل قاعدة تقول آلو.. صاحبك إبراهيم يبى يتاع إعلانات الراديو والتليفزيون جاب عريية.. صاحبك يتاع فوازير كل رمضان بنى عمارة.. عبد الرحمن وهيبة يتاع الأغاني نقل من عشة شبرا وسكن في الزمالك واشترى عشرين تاكسى أجرة وخمسين فدان بفلاحيهم.. أحد عدوية بيحبيب لمراته يميت جنبه شيكولاته في الشهر.. محمد نوح يعلم تقوط على شعرك في كبايريات شارع الهرم.. وحضرتك قاعد في ضلى تعبى شمس في قنايز، وتكلكع لي كلام لا يودى ولا يحبيب، وأن ودى يودى في داهية، وإن جاب بيحبيب بوليس النجدة.. جاي تزقق لي النهارده وتعالى صوتك على إيه؟.. على الخمسين جنبه العربون اللي قبضتهم في حاجة لسه في علم الغيب. ياتكتبها ياما تكتبهاش.. وحتى إن كتبتها يا ترى يوافقوا عليها والا ما يوافقوش؟ الخمسين جنبه اللي عايز تذلى بيهم دول يبسجوا إيه جنب السجاير اللي يتدخنها والمجلات والجرايد اللي يتشترها وما تقرأهاش.. والجاز اللي باحرقه عشان أعملك أنت وصحابك شاي وقهوة وينسون مناخيرهم في السما.. كان يوم أغبر يوم ما اتجوزتك كنت اتجوزت إبن عمى مدرس الإلزامى أحسن، كان زمانى مرتاحة، يقوم الصبح من بدرى يروح المدرسة ينام، ويحبيب بعد الظهر يدي دروس ويأخذ فلوس.. أو كنت صبرت شوية، كنت اتجوزت تاجر شطة.. أنا عارقه كنت مستعجلة على إيه بس؟ تأخذ بعض اللعب واللفائف وتخرج هاتجة، يظل المؤلف على وضعه السابق خلف المكتب، بعد فترة صمت، يسمع موسيقى موال شفيقة ومتولى آتيا من بعيد، يرتفع شيشا فقيشا، ثم مع دخول الزوجة- يتوقف الموال تدريجيا. [العيال يا حبة عيني ناموا، ناموا وسابوا النور والع.. يظهر إننا إتأخرنا عليهم بره.. زي ما يكون فيه حاجة خوفهم قبل ما يناموا، ناموا مرفصين.. لكن أمى الله يرحمها كانت يتقول لنا اللي يخاف ما ينامش ولا الخايف ولا الجمان ولا البردان يجيله نوم.. ما ينام الليل إلا أبو قلب خالي.. الله يرحمك يامه، ماتت وما قلتليش ليه العيال يناموا مرفصين؟ تعرف إنت تقولي يا يتاع القرابة والكتابة ليه عيال لك نايمين مرفصين؟ الله يجازيك يا شيخ، يعني لو كان عندنا شغالة دولوقتى مش كان زمانها تساعد معاهم تلاعبهم وتداديههم؟ لكن قطيعة تقطع الشغالات واللى يشغلهم، ييقولوا يبشروا لبن العيال ويعلموهم الشيء البطال¹ يسمع موسيقى الموال خافتا [إنت حاتفضل قاعد كده زي خيال الماتة؟ أبو الهول اتكلم يا هو..² يتوقف الموال، يستيقظ المؤلف، ويرفع وجهه إلى الأمام، يثبت عينيه فوق كتف الزوجة، ينظر إلى لا شيء.] مش يتقول مطلوب منك شغل عايز تنجزه علشان تجيب باقي الفلوس؟ أنا داخله أغسل الهدوم ويعدن حانام³ تأخذ في جمع باقي اللعب واللفائف⁴ ما تنساش بعد نص ساعة تبقى تشقر على القولة. إن كان القول استوى انفخ الوابور طفيه، وإن كان لسه ما استواش زوده مية.. أوعى تنسى وتنام وتسبب الوابور والع تحت القولة يتحرق الفطار⁵ تخرج، وتغلق الباب خلفها.. بعد فترة صمت، يتحرك المؤلف.. يخرج من خلف المكتب، يشعل سيجارة، يتمشى داخل الحجرة، يسترخى على أحد المقاعد المحيطة بالمكتب.. يظهر الموال خافتا، ثم يتلاشى. يترك المؤلف مكانه، يتجه إلى الكنية، يرتقى بجسده فوقها، يتمدد على ظهره، بعد فترة، ينهض متشاقلا، يتجه إلى كويس الكهرياء المثبت بالحائط، يطفى النور، يسود الظلام المسرح تماما، نشاهد المؤلف- تحت بقعة ضوء- يعود إلى الكنية، ينام منكشا، محتضنا

الهواء.. يروح فى النوم.. يصود صوت الموال فى الظهور مصاحباً لسقوط شرائع يرسلها الفانوس السحرى فوق ستارة الشياك- المشار إليها سلفاً - توضح الأرقام تعداد سكان مصر ، ثم عدد الذكور وعدد الإناث كل على حده ، نسبة الوفيات بالنسبة للمواليد.. نسبة الأمية بالنسبة للتعداد الكلى للسكان ، ، بعض أثمان السلع التموينية ، نماذج من إعلانات أدوات التجميل.. قصاصات من صفحة الحوادث من أى جريدة من جرائدنا اليومية ، تحمل مانشيتات مثل «تتمتع شخصية رجل فتتزوج مرتين بعقد رسمى».. «من حق الزوج أن يشتم زوجته أحياناً» «صداقة النساء تمثيل فى تمثيل» «العاشق والعشيقة يتقلان الزوج الطيب».. «ليلة مع ابن الجيران فوق جثة الزوج».. الخ.. صورة كاريكاتورية تمثل آدم وهو يسحب خلفه حواء من شعرها.. إعلانات لبعض الأفلام والمسرحيات المناسبة.. بعد عرض آخر شريعة - وسط الإظلام التام- يستمر إذاعة الموال حتى يده المشهد التالى.]

المشهد الثانى

[الموال يلا جوانب المسرح.. المؤلف- تحت بقعة ضوء- يتقلب مؤرقاً على جنبه فوق الكنبه، يتدلى بقدميه إلى أرض الحجره . ينفرد واقفاً كالمملوغ ، يسرع فى اتجاه كوس الكهرباء .. يشعل النور، يفرك عينيه، يتجه إلى المكتب ، يسك بالقلم .. يبدأ فى الكتابة.. تظهر شفيقة قادمة من ناحية الهلكنه.]

شفيقة: [صارخة] كذب، كذب، كذب، الكلام ده كله كذب، كل الأفكار اللى فى دماغك دى غلط، كل معلوماتك عنى غلط وكذب..

المؤلف: [مفزعاً] بسم الله الرحمن الرحيم؟ (غير مصدق) مش معقول.. مين.. إنتى مين؟

شفيقة: أنا شفيقة.

المؤلف: شفيقة؟

شفيقة: روح شفيقة.

المؤلف: وعازيه إيه يا روى.

شفيقة: عازيه أقول لك كلمتين، كلمتين كان نفسى أقولهم لأخويا متولى قبل ما يقتلنى.

المؤلف: وما قلتيهمش ليه هو ليه؟

شفيقة: ما للحقتش .. ماكانش فيه فرصة ، كان مستعجل قوى.

المؤلف: أبعد أن دخل اللعيبه مرغماً [طرب اتفضلى الأول استريحى.. هنا على الكرسي ده.. مانتكسفيش.

شفيقة: وحانكسف منك ليه؟.. إنت مش غريب، أنت زى أخويا متولى.

المؤلف: [مطمئناً نفسه] أهلاً وسهلاً.. خدى بالك، الكرسي اللى حضرتك قابعة عليه له رجل

مكسورة.

- شفيقة: ماتخافش على الكرسي .. أنا خفيفة
المؤلف: [مناقفا] أنا خايف عليك إنتى
شفيقة: من إيه؟
المؤلف: [مستظرفا] تقعى
شفيقة: [يحزرم] يا قولك إيه؟
المؤلف: أفندم
شفيقة: ما تسيبك من الورق اللي قدامك ده وتسمعى شوية.
المؤلف: [مستسلما] حاضر [يلم الأوراق] اتفضلى .. عايزه حضرتك تقوليلى إيه؟
شفيقة: هما كلمتين إثنين ما قيش غيرهم.
المؤلف: أنا تحت أمرك.
شفيقة: [طاعنة] إنت مزيف وجاهل.
المؤلف: [ماخوذا] نعم؟
شفيقة: [تنهض] طبعاً مزيف وجاهل. أنت نارى على إيه بالضبط؟..
تقدر تقوللى يا أستاذ إنت جايب معلوماتك دى عنى مين؟
المؤلف: [فى بلاهة] كل الناس فى البلد يتقول كده.
شفيقة: [فى سخرية] يا سلام.. كل الناس فى البلد [للفصالة] لأول مرة كل ناس البلد يجتمع على رأى واحد [بتهمك] شفيقة كانت ما شية على حل شعرها [له] مش كده؟
المؤلف: وعشان كده متولى قطع رقبتك.
شفيقة: فى الموال..
المؤلف: فى الحقيقة.
شفيقة: [بمرارة] الحقيقة؟... [لنفسها] همه ليه بيتكلموا عن الحقيقة وكأنها ملكيتهم الخاصة؟
[له] ليه الحقيقة دايماً بتكون هيا وجهة نظركم إنتم؟
المؤلف: إحنا مين؟
شفيقة: أنتوا الرجالة
المؤلف: [مردد] الرجال قوامون على النساء.
شفيقة: بالدراج يا بهه؟
المؤلف: [مستمر] إكسر للبت ضلع يطلع لها أربعة وعشرين ضلع.
لو صحت شورة المرة يوم يخراب سنة..
شاور المرة وماتخدش بكلامها المرة..
شفيقة: [مقاطعه] أيوه.. هنا بقى مربوط الفرس، مربوط متولى ومربطك. [زاعقة] مربوطكم كلكم
المؤلف: [متداركاً] إعملى معروف يا ست شفيقة.. [فى ضعف] إعملى معروف بلاش تعالى صوتك عشان خاطرى.
شفيقة: [صارخة فى تحد] وليه صوتى ما يهلاش يا بهه؟
المؤلف: [فى رعب] مراتى.. مراتى يا ست شفيقة.. مراتى جوه بتفسل، لو سمعتك ح تعمل فضيحة.

شقيقة:	بتخاف منها ؟
المؤلف:	رينا يكفيك شرها .
شقيقة:	زوجتك ؟
المؤلف:	إعلمي معروف مش عايزها تعرق إتك هنا والباب مقفول علينا .
شقيقة:	بتشك فيك ؟
المؤلف:	[بمرارة] قوى .
شقيقة:	بتخونها ؟
المؤلف:	[منكسرا] أحيانا .
شقيقة:	مع مين ؟
المؤلف:	[مهموما] معاها
شقيقة:	زوجتك ؟
المؤلف:	مراتى
شقيقة:	إزاي يابيه ؟
المؤلف:	أحيانا بقول لها بحبك غصب عني .
شقيقة:	ليه ؟
المؤلف:	عشان الأمور تقشى
شقيقة:	وماشية ؟
المؤلف:	بتحبى
شقيقة:	بالكذب ؟
المؤلف:	يعني ..
شقيقة:	ولسه ماقتلتكش ؟
المؤلف:	[مصعوقا] ياخير! إيا شبيغة تقى من بقك .
شقيقة:	[فى أسى] آمال أنا أخويا متولى قتلنى ليه ؟
المؤلف:	[منقضا] لأنه ضبطك، ضبطك وانتهى ..
شقيقة:	[مقاطعة] مين اللي قال كده ؟
المؤلف:	الموال
شقيقة:	ومين اللي قال الموال ؟
المؤلف:	الشاعر
شقيقة:	يعنى راجل .. راجل زيك وزى متولى
المؤلف:	يعنى إيه ؟
شقيقة:	يعنى منحاز .. منحاز للراجل اللي زيد .
المؤلف:	وأيه مصلحة الشاعر فى إنه ينحاز ؟
شقيقة:	إنت بتسألنى يا بيه ؟ فيه ألف مصلحة ومصلحة فى إنه ينحاز للراجل اللي زيد ؟
المؤلف:	أرجوك تكونى موضوعية .
شقيقة:	أرجوك إنت تكون منصف للحقيقة . اللي حبيته كان راجل ،واللى قتلني كان راجل ،واللى حكم فى القضية كان راجل ،واللى كتب الموال كان راجل ،واللى بيتوله على الريابة راجل ،واللى عمل السكنينة اللي انتقلت بيها كان راجل ،والضابط اللي سمح لمتولى بأجازة من



الجيش كان راجل واللى سهل المهمة لآخرها متولى عشان يقتلنى كان راجل، وأبويا اللى اتبهرى منى كان راجل، والصحنفى اللى كتب الحادثة فى الجرنان كان راجل..واللى..واللى..واللى..^١تهاجمه وانت؟ أنت إيه؟ انت بتستعيط يا بيه؟
[متراجعا] أبدا واللهى.

المؤلف:

سمعتش عن واحدة ست بتقنى موالى؟

شقيقه:

لا.

المؤلف:

ليه ما قيش واحدة ست بتقنى موال شقيقة؟.. ما سألتش نفسك ليه؟

شقيقه:

أبدا

المؤلف:

مع إن قبه ستات كتير بيتقولوا ويغنوا مواويل فى الموالد (تحاصره) سمعتش عن واحدة منهم بتقول وتعيد فى موالى

شقيقة:

لا

المؤلف:

(تفتحهم) ليه

شقيقة:

مش عارف.

المؤلف:

كويس^١ لحظة صمت للصالة [لأول مرة ألقى راجل بنطقها بعضمة لسانه، لأول مرة ألقى راجل بيعترف إن فيه حاجة مش عارفها.. كويس قوى، كويس خالص، يبقى فيه أمل.
يا شقيق، شقيق، يا شقيق .

شقيقة:

زوجتك؟

صوت:

مراتى

شقيقة:

[أمرة] شوف عايزه إيه؟

شقيقة:

يا شقيق..

صوت:

[مرتبكا] واللى ياست شقيقه تتدارى شوية ورا الستارة دى أحسن تشوفك.

المؤلف:

يا راجل ماتخافش، لاح تسمعنى ولاح تشوفنى.

شقيقة:

[مرعوبا] إزاي بقى؟

المؤلف:

لأن أنا فى دماغك أنت بس دلوقتى إنت اللى مستقصدنى يا بيه.. إنت اللى قلت راحتى وجيتنى على ملا وشى.. يادوب عتيا غفلت شوية، القيتك بتزغد فيا ويتمزع فى هدى.. وناوى على قضيتى.

شقيقة:

أنا يا ستى زغدتك؟

المؤلف:

أمال كنت بتزغزغنى بابيه؟. تقدر تقوللى حضرتك ناوى على إيه الليله؟

شقيقة:

ما قيش.... ناوى أكتب مسرحية.

المؤلف:

المسرحية اللى قبضت عربونها وزوجتك صرفته؟

شقيقة:

[مندهشا] الله.. مين اللي قالك؟

المؤلف:

ومالقيتش إلا أنا تكتبني؟ مالقيتش إلا شقيقه؟

شقيقة:

يا شقيق، شقيق..

صوت:

اتفضل رد عليها الأول، شوف عايزه إيه؟

شقيقة:

[تفتح الزوجة الباب وتدخل، مشمرة أكمامها حتى الرسخ، رأسها بدون باروكة، شعرها منكوش، على صدرها مربطة مطبخ.]

[هائجة] أنا ياراجل عمالة أنا دى عليك، ما بتدش ليه؟

الزوجة:

- المؤلف:** نعم
الزوجة: ماتفرش إبرة الوابور فين؟ الوابور والى بجانب وزعيب الحطة خالص، أنا كنت شادية من شهر خمس إبر بصاغ اتقطسوا كلهم استلفت واحدة من عند الجيران إمبارح وشبكتهما فى رجل الوابور، دلوقتى مش لا قياها.. دورت مالتيتهاش.. تكونش خذتها تفتح بها مجلة والا كتاب؟
- المؤلف:** لا
الزوجة: إبقى افكر تشتري يكره بصاغ إبر وصاغين جلد للحنفيات.
- المؤلف:** حاضر
الزوجة: وافكر كمان ماعتش تسبب صابونة الوش على الحوض أحسن المية يتوشها.
- المؤلف:** حاضر.
الزوجة: الغيار اللى عليك لسه نضيف والا عايز غسيل؟
- المؤلف:** لسه.
الزوجة: إن كان وسخ إقلعه. مايبيدنيش فى الفسيل إلا غيارك وملاية السرير [لحظة صمت] لكن تكونش الإبرة فى النمطية يا شفيق؟
- المؤلف:** [نافذ الصبر] جايز
شفيقه: [تقترب منه] أنت يترد عليها من غير نفس ليه كده؟
- المؤلف:** يا ستى ماعتنيش تفتحي بمك بقى اعلمي معروف، ماتتكلميش دلوقتى.
الزوجة: ليه؟ كلامى ح يطير الأفكار اللى فى دماغك؟
- المؤلف:** [مهتدا] وح يطير القرشين اللى اتنى عايزاهم.
الزوجة: خلاص. أروح أدور عليها وهى تنصرف] هيا معنى ح تروح فين؟ هيا إبرة خياطة؟.. دا
- إبرة وأبور جاز** [تخرج]
شفيقه: مالکش حق تكسر بخاطرها يا بيه.
- المؤلف:** كانت حطيرك من دماغى
شفيقه: بس كان لازم تعطيهها وشك برضه وتريحها [لحظة صمت] إنت إزاي لغاية دلوقتى ما جبتلهاش الفسالة والبوتاجاز؟
- المؤلف:** [شاخطا] يا ستى اسكتي ما لكيش دعوة.
شفيقه: طب وإنت ح تزقق ليا أنا ليه؟
- المؤلف:** لأنك بتحشرى نفسك فى حاجات كتير مالكيش فيها.
شفيقه: هو أنا ماليش فى حاجة أبدا؟.. تحب أروح أدور مع زوجتك على إبرة الوابور؟
- المؤلف:** يا ستى مالكيش دعوة إمراى.
شفيقه: مرأتى، مرأتى، مرأتى، أنا ملاحظة إنك عمال من ساعتها تقول مرأتى، مرأتى، ليه ما تقولش زوجتى يا أخى؟
- المؤلف:** ودى فيها ايه؟ زوجتى أو مرأتى فيها إيه دى كمان؟
شفيقه: فيها ياما.. مرأتى يا بيه يعنى بتاعنى، وزوجتى يعنى زميلتى.
- المؤلف:** فلسفة مبتة.
شفيقه: وجهة نظر مقتولة.
- المؤلف:** ما تفرقش.

شقيقة:	تفرق كثير، فيه فرق كبير قوى يا بيه بين الموت والقتل.
المؤلف:	ما علينا.
شقيقة:	لأ عليك. بتقدر تقوللى يا بيه انت عمرك كام سنة؟
المؤلف:	[مستفزا] ليه؟.. ح تتجوزينى؟
شقيقة:	ما كنتش أحب يكون لى ضره.
المؤلف:	أمال بتسألنى ليه؟.. إيه دخل السؤال ده باللى إحنا فيه؟
شقيقة:	عايزه أعرف هس
المؤلف:	٣٦ سنة
شقيقة:	بالغ يعنى
المؤلف:	وزى ما نعى شايقه، متزوج وأهول تلاته.
شقيقة:	فيهم بنات؟
المؤلف:	بنتين وولد
شقيقة:	رينا يخليهم
المؤلف:	الله يرحمك
شقيقة:	شوف يابيه.
المؤلف:	نعمين ياروحى
شقيقة:	أنا حكاية موتى مقتولة دى، حصلت قبل سيادتك ما تتولد به ٦٤ سنة
المؤلف:	ياه
شقيقة:	يعنى أول مرة أنقتل فيها كانت من ١٠٠ سنة.
المؤلف:	إنسى بتقوللى إيه؟ أول مرة تنقتلى؟ ليه؟.. هو الواحد يلزمه ينقتل كام مره عشان
شقيقة:	ينقتل ١١١؟ بيهتيا لى مرة واحدة كفاية قوى.
المؤلف:	انت شايك كده؟
شقيقة:	بدون شك.. انتى شايقه غير كده؟
المؤلف:	أنا شايقة إن من يوميهما وانتوا بتقتلونى كل يوم عشرين مرة.
المؤلف:	إحنا؟.. إحنا مين؟
شقيقة:	انتوا الرجالة.
المؤلف:	إزاي؟
شقيقة:	أنت نفسك ناوى دلوقتى تقتلنى.
المؤلف:	أنا؟
شقيقة:	طبعاً.
المؤلف:	يا سعى انتى عايزه تهيلينى؟
شقيقة:	بالعكس.. أنا عايزه أنورك يا ضلمه، عايزه أنصف العنكبوت اللى معشش فى دماغك
المؤلف:	عايزة أنفضك قبل ما توسخ الغيار اللى عليك وزوجتك يتهد حيلها فى غسيله.
المؤلف:	الله يسامحك.
شقيقة:	رينا يستر ولا ياك.
المؤلف:	لفى أنكسار يارب.
شقيقة:	من قلبك؟

- المؤلف: من قلبى.
شقيقة: يعنى خايف.. مادام اتهمزيت كده تبقى خايف.
المؤلف: [مكابرًا] أبدا.. من إيه؟
شقيقة: من الفضيحة.
المؤلف: ربنا يكفينك شرها.
شقيقة: [صارخة] إزاي؟.. إزاي و انت ناوى تفضحنى آهه؟
المؤلف: أنا أفضحك؟.. إيه؟ يا شiche حرام عليك.
شقيقة: حرام عليك أنت .. اتقى الله يا راجل ..بقى معنى مش كفاية؟ مش كفاية اللي
انخدعوا قبلك وشربوا اللعبة وصدقوا الكذبة وعملوني قصة ورواية؟.. جاي انت كمان تزود
الهموم هم..بقى يجيلك نفس إنت كمان تاكل لقمتهك معجونة بدم شقيقة؟ مش كفاية الشاعر
أبو ربابه اللي فاضحنى عمال على بطل فى الشوارع وعلى القهاوى؟.. مش كفاية تنقطع
رقبتى فى عز الضهر والحكومة بزها تزف القاتل بالمزيكة؟ مش كفاية متولى يعوم فى بحر
دمى وانترو واقفين على الشط تسقفوا له؟.. مش كفاية تعملوا القاتل بطل؟.. تعملوا المجرم
بطل يا سفاحين؟ [تجهش بالكاء]
المؤلف: [متأثرا] انتى بتعيطى؟
شقيقة: [ثائرة] امال عايزنى أعمل إيه؟.. أرقع لك زغرودة؟ أرقص لك؟ أرقص لك يا بيه زى ما
بيقول الموال..؟ أرقص يا بيه؟
المؤلف: يا سنى أنا لعايزك تزغرطى ولا ترقصى [لنفسه] وده وقته؟
شقيقة: ما عليش..أصلى أفتكرت ناعسة
المؤلف: [يتذكر] مين ناعسة؟
شقيقة: [فى حزن] طبعاً متعرفهاش، طبعاً.. لكن بالتأكيد تعرفه
المؤلف: مين؟
شقيقة: أيوب
[يسمع موسيقى موال أيوب، خافتا.. يستمر الموال مصاحبا الحوار التالى]
المؤلف: أيوه.. أيوب لما ابتلى وأشكان بلا أيوب؟
شقيقة: تمام.. أيوب اللي غلبوا الأطباء فى دواه.. أيوب المبتلى.. أيوب اللي شالته ناعسة على
صدرها ومشت به بلاد وبلاد عشان تداويه أيوب اللي ناعسة مدت إيدها للناس وشحت
عليه.. ناعسة ألى طمعوا فيها الرحالة اللى زيك وزى متولى وزى أيوب .. ناعسة اللى ما
باعتش جوزها للعليل.. ناعسة اللى جرت شعرها عشان تغاديه.. ناعسة اللى عرت رأسها
وسترت راجلها المدود.. تعرف معنى إيه واحدة ست تجر شعرها بالموس؟.. تعرف؟
المؤلف: [لا يرد]
شقيقة: ما تعرفش.. صعوبة عليك دى قوى، إنما لازم تعرف يا بيه إن الباروكة اللى على رأس
زوجتك من شعر ناعسة.
المؤلف: [مهانا] يعنى إيه؟
شقيقة: يعنى زوجتك يا بيه قرعة، وبتتهاهى بشعر ناعسة.. مين بقى يا أستاذ البطل؟ أيوب
والا ناعسة؟ أيوب الصابر على بلوته ونائم وناعسة اللى عافرت عشان تأكله
وتطيبه؟.. قول، إنطق.

- المؤلف:** [محاصرة] يس الصبر جميل يا شفيقة، الصبر مفتاح الفرج، الصبر يعنى لو سمحتلى...
شفيقة: [مقاطعة] صبر إيه يا مؤلف؟.. الصبر يا بيه حرق الدكان.. داحتى الغراب يا راجل، الغراب الأجرب الى نزل البحر.. عارفه وأخره ولا مش عارفه.. الغراب اللي قلده أيوب.. الغراب ده كان يستاهل يتعمل له تمثال، الغراب يا بيه زحف، إتحرك، حاول، طار، نزل البحر، عمل حاجة. عشان كده طلع له ريش. بقى اللي عافرت وأقرمطت تتنسى، واللى نام للبدو يمين فى دمه تعمسوا له موال وحدوته.. بقى تعمسوا القتلة والعواطفية أبطال يا راجل؟.. الله يخرب بيتكم يا مؤلفين.
المؤلف: [تتوقف موسيقى موال أيوب].
شفيقة: [مهزوما] ويهدين؟
 ولا قبيلن.. فوق يا بيه، ما فيش غير إنك تقول الحقيقة، أنا خلاص ما عنتش حاسم لحد يشوهنى بعد كده، خلاص.
المؤلف: [حائرا] والعمل؟.. إيه العمل دلوقتى؟.. دانا قبهضت عربون المسرحية والمدام صرفته.. اتصرف العربون ولسه ما كتبش ولا كلمة.. أعمل إيه يا ست شفيقة؟.. أعمل إيه والمدام شراقتى قلوبس؟
شفيقة: يا أخى يعنى لازم تقتل عشان تاكل كراملة؟.. لازم تشوه الناس عشان المدام تزوق نفسها وتحلوقى عنيك؟.. يعنى لازم المدام تدهن لك شفايفها من دم شفيقة؟.. يا أخى دا حتى الضرب فى الميت حرام، تقوم تصحبه عشان قوته؟.. ما تركبش الوجه الماشية يا بيه طارعتى، ما تستسهلش، إنزل عن الحيلة الواطية وحاول تهد طوبة الجدار العالى.. إنزل عن كتاف شفيقة، انزل لشفيقة، إنزل ودور عليها.. دور على الحقيقة.. إنصف الحقيقة مرة.
المؤلف: [تائها] هيا فين؟
شفيقة: دور عليها
المؤلف: فين؟
شفيقة: دور
المؤلف: فين؟
شفيقة: دور عليها وقولها
المؤلف: فين؟
شفيقة: متخافش من الرجالة
المؤلف: فين؟
شفيقة: دور وانت تلاقيها
المؤلف: فين؟
شفيقة: دور وقرلها
المؤلف: فين؟
شفيقة: دور وقولنى
المؤلف: فين
شفيقة: دور عليا وقولنى.. دور.. دور.. دور
المؤلف: [تختفى.. يتلاشى صوتها ويغيب]
 أنتى فين؟.. فين؟ فين؟ فين؟

لنفتح الزوجة الباب فجأة.. وتدخل	
ما لقيتهاش يا شقيق	الزوجة:
دورى عليها	المؤلف:
دخت من التدوير.	الزوجة:
دورى كمان	المؤلف:
غلب غلبى	الزوجة:
دوري معايا	المؤلف:
فين؟	الزوجة:
فى التلمية	المؤلف:
دورت	الزوجة:
على رجل الوابور	المؤلف:
دورت	الزوجة:
تحت السرير	المؤلف:
دورت	الزوجة:
عالتسريحة	المؤلف:
دورت	الزوجة:
فوق الدولاب، تحت الهدوم، تحت الباروكه، فى السوتيان، فى دورة الحية، فى وسط الورق، فى السلخانة، فى السما، فى الأرض.. دوري معايا أرجوك لينهار.. [إظلام]	المؤلف:

المشهد الثالث

لنفس المنظر فى المشهد السابق. المخرج وممثل أول الفرقة فى زيارة خاطفة للمؤلف..	
..يعنى نفهم من كده إن سيادتكم لسه ما كتبتش الرواية	المخرج:
كتبت الفصل الأول.. بس مش عارف، حاتوقفوا على البلى كتبتة والا لأ؟	المؤلف:
إنت مش كتبت زى ماحنا متفقين، يا عزيزى؟	الممثل:
مش عارف	المؤلف:
إزاي مش عارف؟	المخرج:
يا جماعة إفهمونى بقى.. ما فيش داعى اللى نقوله نعيد، بقا قول لكم أنا بقالى خمستاشر يوم بلبساليهم قافل على نفسى الأوده دى، وباحاول.. كل ما أمسك القلم واكتب، ألاقينى باكتب حاجة تانية خالص.. اتفضلوا اذا ما كنتوش مصدقين ¹ يرفع سلة المهملات من تحت المكتب.. يفضل أن تكون صفيحة الزباله ²	المؤلف:
اتفضلوا شوفوا ³ لير بها عليهما ⁴ كل ما اكتب حاجة ألاقىها مش مطلوبة، أقطعها وأحطها	

هنا.. ده غير اللي مراتى بتتولج به الوابور^١ وهو يعود الى مكانه خلف المكتب[انتوا مش مصدقين ليه بس؟ يا جماعة اعذروتى. دا أنا

الممثل:

^١ياستاذية[شئ طبيعى يا عزيزى.. طبيعى جدا، إن الواحد يكون فى دماغه حاجة، ولما ييجى يقعد عشان يكتبها، تطلع حاجة ثانية خالص.. بتحصل يا عزيزى.. كل المؤلفين الكبار بيتقولوا كده.

المخرج:

أنا شخصسيا.. بيبقى عندى تصور كامل لأى رواية حاخرجها لكن دايا وأبدأ فى ليلة الافتتاح أكتشف إنى أخرجت حاجة ثانية خالص. ودى مشكلتى مع نقاد المسرح. دايا اللي أخرجه، بيبكون غير اللي كنت عايز أخرجه.. وأعتقد إن ده شئ طبيعى جدا.

المؤلف:

الله يجهز بخاطرك يا أخى، طمنتتى. وعشان كده يا عزيزى باقول «بلاش تشغل بالك باللى بيحصل.. المهم يا عزيزى إنك تكتب والمخرج يخرج والممثل يقول.. والأهم من ده كله يا عزيزى إنك ما تخرجش عن الفكرة الأساسية اللي اتفقنا عليها.

الممثل:

والفكرة الأساسية اللي الجميع متفق عليها، إن متولى هو «البطل» [مؤكدًا] بطل الرواية متولى يا استاذ شفيق.. والا إنت عملت إيه؟.. إوعى تكون عملته كومبارس؟

المخرج:

^٢ضاحكا] مش للدرجة دى يا أخى. دى إجابة مش مطمئنة أبدا يا سيادة المخرج^٣ ينهض واقفا] أنا ماشى للـمؤلف] إوعى تكون البطولة مش لمتولى يا استاذ شفيق متولى البطل يا استاذ شفيق، متولى اللي حيلعب دوره الأستاذ «فلان الفلانى» يمثل أول الفرقة.. انت عارف يا استاذ شفيق إن فرق الطعاج الخاص عايزه تخطفه مننا خطف.

المؤلف:

الممثل:

المخرج:

^٤بعظمة] أنا شخصيا لا يمكن ألعب إلا دور البطولة.. طول عصرى كده.. ولا يبقى من حقى إنسحب وأروح أمضى العقد مع نصيبه كاريوكا^٥ [مهذا] إنت عارف يا سيادة المخرج إنهم عارضين عليا دور البطولة المطلقة فى مسرحية «الست اللي أكلت دراج جوزها»

الممثل:

وحضرتك مقتنع بدورك فى الرواية دى؟ كل الاقتناع يا عزيزى.

المؤلف:

الممثل:

وسعادتك ح تلعب فيها دور إيه إن شاء الله؟ وده سؤال يا عزيزى؟.. طبعاً دور الراجل، الراجل اللي الست كلت دراعه.

المؤلف:

الممثل:

وسعادتك قربت النص كويس؟ والدور شدنى من أول مرة أقراه

المؤلف:

الممثل:

ياترى الرواية بتقول إيه باختصار؟ شوف يا عزيزى.. فى الفصل الأول^٦ [يشل] باقف على المسرح كسده، وأزق بعلو

المؤلف:

الممثل:

صوتى.. وأقول: آه يا دارعى بغير من وقفته فى الفصل الثانى باقول: الحقنى يا دكتور عظيم.. وفى الفصل الثالث؟

المؤلف:

الممثل:

^٧وهو يعود للجلوس فى الفصل الثالث. الدكتور بيضرب الحقنة العشرين سنتى فى لحم بطنى يا عزيزى

المؤلف:

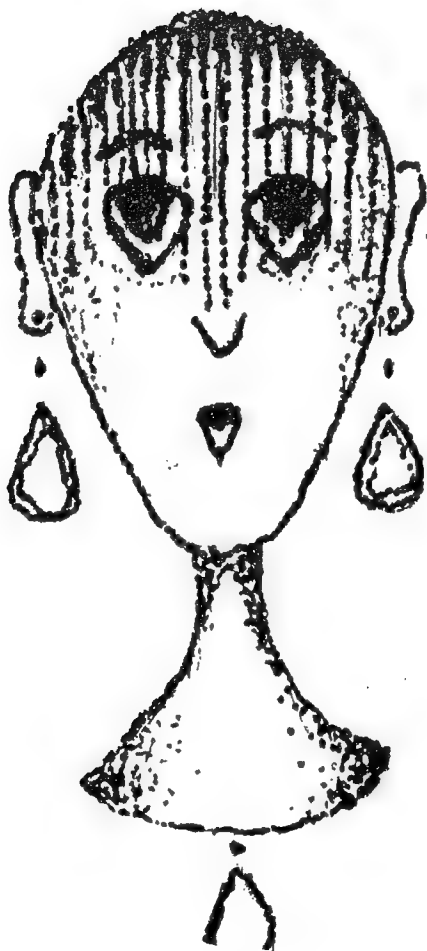
الممثل:

^٨وكأنه يجهمش بالبكاء عظيم، هايل، مدهش.. لك حق يا عزيزى، ودا معقول نسيبك لست تاكل ذراعك فى فرقة غير فرقتنا يا عزيزى؟ لا.. لا يمكن.

المؤلف:

المخرج:

حاول يا استاذ شفيق، حاول



(A)

المؤلف: طب وأنا حاسم إيه بس؟ اذا كانت الفكرة اتغيرت منى أثناء معالجتها يا هوه. مش بإيدي يا تاس.

الممثل: إزاي يا عزيزي؟.. كل شيء في إيدك وأنت سيد المؤلفين.

المؤلف: ياريت.. ياريت كان بإيدي¹ يضع رأسه بين يديه، متكتنا بمرفقيه على حافة المكتب

المخرج: مش معقول الكلام ده.. يعنى حد ضريك على إيدك وأنت بتكتب؟ والا حد ضريك على دماغك وأنت بتفكر؟

الممثل: [ينفض غاضبا] ما فيش هابدة يا سيادة المخرج، أنا ماشى بعد أذنك يا عزيزي.

المخرج: [يستوقفه] طول بالك يا أستاذ «قلان»

الممثل: [هانجا] أطول بالي إزاي يا أخى؟ دى حاجة تطلع الروح.. الأستاذ عايز يطلعنى شرابة

خرج على آخر الزمن.. بعد كفاحي المشهود على خشبة المسرح عايز يطلعنى كومبارس.. عايز يرمعنى حضرته، فإكر إن ما فيش غيره في السوق.. واحد تاني كان زمانه انتهى من كتابة المطلوب في ليلة. أنا مش فاهم إيه اللي زانقنا على العكمكة دى.. [للمؤلف] أنا لا أقبل يا أستاذ إني لعب دور ثانوي.. أنا لا أقبل إني اشتغل سنيد. أنا لا أقبل إلا البطولة المطلقة، أنا مش هفية يا أستاذ.. كان لازم تعرف يا أستاذ إن طاقة القدر اتفتحت لك يوم ما قبلت اللعب دور البطولة في رواية من تأليفك.. كان لازم تعرف إن مؤلفين البلد بيحصلوا رواياتهم على مقاسي [للمخرج] كان لازم تعرفه الحقيقة يا سيادة المخرج.. واضح أن الأستاذ مش عارف حاجة خالص.

المخرج: حقا عليا يا أستاذ «قلان» ما علش¹ ينتحي به جانبنا ما تنساش إن أنا المخرج.. [يهمس]

ما تنساش إني أقدر أشلفظ لك شغله كله؟ أنا حاربك، هدى نفسك بس.. [يدله] خذ المشط ده وسرح شعرك [يرت على كتفه] لازم تحافظ باستمرار على أعصابك ومظهرك، عيب كده [للمؤلف] وأنت ياسيابة المؤلف، متنساش إنك قبضت العربون على هذا الأساس

المؤلف: في شبه غيبوبه [أساس إيه؟]

المخرج: على أساس إنك بتاخذ الموال الشعبي بتاع شقيقه ومتولي تعيد صياغته، بحيث تخلق

منه شخصيات حية من لحم ودم يعنى، شخصيات بتتحرك وتتكلم على المسرح.

الممثل: [ضاغظا] على شرط.. إن متولى يظل البطل، زى ما بيتولى الموال.. متولى اللي أنا حالع بدوره.

المخرج: يعنى اللي ح يتغير الشكل.. إنا مضمون الموال، روحه تفضل زى ماهيا.

المؤلف: [تاتها] روحه؟ روحه والا روحها؟ أهمرنى..

الممثل: يا عزيزي سيبك من الشكليات دى.. روح الموال روح الحدوتة.. مش المشكلة

المؤلف: [صارخا] لأمشكلة، مشكله ونص كمان

الممثل: إزاي بقى يا عزيزي

المؤلف: المشكلة أن روحها يا عزيزي طلعت فعلا وأنا بكتب

المخرج: طب يا أخى.. ما هوه ده الى إحنا عايزينه إصال إحنا كنا مختلفين في إيه من ساعتها.

المؤلف: يعنى عايزين روحها تطلع.

المخرج: ما فيش غير كده.

المؤلف: ما هي طلعت خلاص

- الممثل:** يعنى الاحداث والشخصيات زى ما هيا فى الموال
- المخرج:** بكل تأكيد
- الممثل:** لازم.. والا النقاد يقولوا علينا بتزييف التراث الشعبى
- المخرج:** ضرورى نحافظ على التراث بشاعنا للمؤلف، وعشان كمان نحافظ على العقد اللى مكتوب بيننا وبين المؤسسة، ما يتلفيش ويرجعوا يطالبونا بالعريون.
- المؤلف:** [مقهورا] عربون؟! العربون اتصرف يا جماعة، يا دوك خرجت أنا ومراتي نشم شوية هوا فى الشارع زى الناس، لقيته طار.. طلعت روحه فى الزحمة .
- المخرج:** ماهو عشان كده إنا جايين نساعدك، قبل ما روجك إنت كمان تطلع.
- المؤلف:** وحاتساعدوني ازاي بس؟ يعنى كل واحد فينا ح يكتب مشهد؟ والا أنا اللى حاكتب وانثرا تملوني
- الممثل:** لا هذا ولا ذاك يا عزيزي، المسألة أبسط من كده بكتير واضح إنك مش عايش جو المسرحية، الموال يعنى .. وعشان كده قررنا نساعدك.
- المؤلف:** إزاي
- المخرج:** زى كل الكتاب اللي ساعدناهم قبل منك يا أخى.. رحنا ياما عملنا كتاب مسرح وشعر، كانوا زيك كده، غشم، قلمهم حبره ناشف.
- المؤلف:** أنا مش فاهم حاجة
- المخرج:** دلوقتي تفهم.
- الممثل:** شوف يا عزيزي.. أنا شخصيا بدأت أعيش شخصية متولى اللي حاعلب دوره فى الرواية.. بدأت أحضر للدور.. بص.. شوف أنا مجهز إيه؟ [يفتح شنطه] أدى الجلالية اللي ح يلبسها متولى؟ بص.. [يخلع الجاكته والكرافته والقميص] شوف أدى الصديري الأول [يرتديه] له جبين أهم، لزوم المحفظة والساعة أم كاتينه [للمخرج] هو كان متولى بيشيل ساعه؟
- المخرج:** ماتدقش
- الممثل:** لأ.. إزاي؟ لازم نكون أمناء فى نقل الواقع والتحقيق على كل حال بلاش الساعة [يعيدها إلهي الشنطة] وأدى يا عزيزي الجلالية [يرتديها بكمام واسعة ودليل أوسع من الخطورة] بص [يفتح قدمية على الآخر] آهه .. ولها فتحتين من الجنب أهم، الواحد يخبي فيهم السكينة. وأدى السكينة [يخبئها داخل إحدى الفتحتين] وأدى الطاقية [يضعها فوق رأسه] وأدى اللاسة، لزوم العياقة. [للمؤلف] هو كان متولى بيليس لاسة؟
- المؤلف:** مش عارف
- المخرج:** ماشى.. ممكن برضه، الموال بيقول إن متولى كان ولد عترة
- الممثل:** وهو يضع اللاسة حول رقبته [أنا متصوره كده] يلتقى نظرة على هيئته فى المرأة [فين العصاية؟ نسبت أجيوب عصاية [للمؤلف] ما فيش عندك هنا شومة يا عزيزي؟
- المخرج:** مش ضرورى
- الممثل:** لأ. إزاي؟ لازم يبقى فيه عصاية فى إيدى.. مش جايز والا إيه يا عزيزي؟
- المؤلف:** جايز برضه. اتفضل أدخل المطبخ تلاقى فيه مقشه، أملص إيدها وتعالى.
- المخرج:** [للمؤلف].. وهو يضع ملابس الممثل فى الشنطة [شوفت بقى؟ جايز لما تشوفه قدامك كده.. تعيش فى الجو وتتفعل وتكتب الرواية بسرعة. إيه رأيك؟] للى ناقص دلوقتي بس

شقيقة
المتعدد! .. بعد أن كان قد ابتعد عنهما قليلا لا مؤاخذه يا عزيزي ، حد يبجي معايا
جود تدور على المشقة سوى .. أحسن باخاف من الضلعة . تعالى أنت معايا والنبي ياسيادة
المخرج يخرج معه المخرج في يده شطه الملايس
المؤلف: كويس التور على إيدكوا الشمال وإنتوا داخلين .. أوعوا توقعوا الفوالة اعملوا معروف .
[اطلام]

المشهد الرابع

المؤلف يجلس خلف المكتب شاردا ، يبعث بالأوراق ، يحاول الكتابة ، يعجز .. ينحى القلم
جانبا ، يسرح . يأتي الموال مترددا ، يتأكد مع دخول شقيقة
هيه ، عملت إيه .. لقيتها ؟
شقيقة: ملهوها [شقيقة ؟ أنتي روحتي فين وسيتيني ؟ شغلتيني عليك .
المؤلف: كنت باتعارك مع واحدة ست في الغوري
شقيقة: أمازحا] أنتي بتتعاركي كمان مع الستات اللي زيك
المؤلف: [عاده] لا مع الستات اللي زيك .
شقيقة: [بالعا الإهانة] هو ه فيه ستات زي الرجالة يا شقيقة
المؤلف: ورجاله زي الستات يا بيه .
شقيقة: [معاتب] أنتي ملاحظة إنك بتتهينيني ؟ مش ملاحظة إنك جاية عليا حيتين ؟
المؤلف: ترقانه
شقيقة: [في طبية] ليه ؟ كفالله الشر ، خير إيه اللي حصل ؟
المؤلف: [متأللة] حصل اللي مكانش يخطر على بالي .
شقيقة: خير إن شاء الله
المؤلف: [حزينه] ماكانش عشمي أبدا ، إن واحدة ست ، تنضم لجيش الرجالة على آخر الزمن
شقيقة: وتعريني قدام اللي يسوي واللى ما يسواش [فترة صمت] لأويه ، دكتوراه ، دكتوراه ومخرجة
مسرح [متفعله] أنا أعرف إن الدكتور بيدأوي ، ما بيعجرش . وحتى إن جرح بيعجرش عشان
شقيقة: ينادى مش عشان يثبت للناس إن الدم لونه أحمر .
المؤلف: يعني ده اللي مزعلك ؟
شقيقة: وهوه ده شويه يا بيه ؟
المؤلف: على أي حال حقك عليا أنا ، ماتزعلش .
شقيقة: [لنفسها] قال على رأي المثل ، جات الحزينه تفرح .. ما لقيتلهاش مطرح [له] اللي قاهرني يا
شقيقة: بيه إن اللي قريته في إعلانات المسرحية اللي الست دي عملها عنى وبإسمى غير اللي ..

- المؤلف: لمقاطعا في دهشة وفرح! الله! انتي بتعرفني تقوى؟
شقيقة: اللي ماتعلموش أمه وأبوه ،تعلمه الأيام والليالي يا بيه.
المؤلف: ما شاء الله ،حاجة تقرح واللهم.
شقيقة: فعلا فرحت وقلت بعلو صوتي والله أن الأوان يا شفيقة والناس ح تسمع صوتك ..صوتك اللي انحيس في قمقم ضلعة سنين وسنين ،والله وح تشمي الهوا يا شفيقة وتطلعني للنور ..لجيت صاحباتي وروح الوكالة أشوف لفي أسى لقيتها مظلعتاني بوضه زى ما طلعت في الموال، ما فيش جديد كسفتني قدام صاحباتي ،غرقتني في بحر عرق من الكسوف،الله يسامحك يا دكتوراه ليلي أبو خنجر.
المؤلف: [مصححا]أبو سيف إسمها ليلي أبو سيف.
شقيقة: خنجر ولا سيف والا سكينه ،مش مهم آهو كله محصل بعضه، كله قتل والسلام.
المؤلف: [مواسيا]الأ،مالهاش حق دكتوراه ليلي.أنا واللهم زعلت منها خالص،مالهاش حق تكسر به خاطر،كده هو انتي ناقصه ؟
شقيقة: صعب قوى يا بيه إنك تموت به خنجر.
المؤلف: والله انتي أعلم.
شقيقة: علي سهوه كده من غير إحم ولا دستور وعلى خوانة تلاقيه مغرور في ضهرك من ورا،غدر
المؤلف: أعوذ بالله
شقيقة: ماتلحقش حتى تلتفت وتشوف وش عدوك..السيف بيديلك فرصة،يبقى فيه عندك وقت للمبارزة،والسكينة ممكن تعافر..إنما الخنجر لا ..صعب،صعب قوى يا بيه.
المؤلف: الله يفتح عليك..انتى اتعلمتى الكلام ده قين؟
شقيقة: أتفه أنا بقى والا متقهersh؟
المؤلف: تتقهري
شقيقة: أخذ على خاطري منها ولا ما أخذش؟
المؤلف: تاخدى
شقيقة: لا وايد لفي تهكم؟ عايزه الناس في اخر المسرحية تتعاطف معايا.. [للمصالة]الناس ح تتعاطف مع واحدة فاجرة بالشكل اللي قدمته ده يا ناس؟ ..أزاي؟
المؤلف: يعنى إنتى ما كنتيش فاء...
شقيقة: [صارخة] إخرس قطع لسانك..أخرس يا جاهل يا متخلف
- يا بتاع العربون.. أنا فاجرة ياسفاح؟ تقدر تقوللى انت قابض عربون إيه؟.. أنت يا بيه قابض عربون عملية قتل، قتل مع سبق الإصرار والترصد، قاتل محترف بياجروك أسباده وهمه يقتلوا بعيدد.. تقدر تقوللى إيه الفرق بينك وبين متولى؟.. ما فيش.. هو قتلنى بالسكينة من ميت سنه، وانت جاي النهاردة تقتلنى بالقلم.. لكن دا بعدك، راحت عليك يا حضرة المؤلف.. خلاص..ماعدش في جسم شفيقة دم، نشفت، بقت جلد على عظم.. اللي ح يقرب منها بشرح تجلده وتكسر عظمه..إنت سامح يا بيه؟
المؤلف: (في ضعف) أنا ماكانش قصدى أزعلك.. واللهم العظيم ماكان في نيتي أوجه لك أى إهانة (في رجاء) يا شفيقة إقهمينى بقى، ارحمينى أعملى معروف.. بزمك أنا وش قتل

- شقيقة:** أوحى اغتصاب؟ يزمتك يا شبيخة أنا وش كده؟ (مصحوقا) دا أنا لو تعرفى.. (يمسك عن الكلام) أنا عايز يس أعرف الحقيقة.. عشان كده سألت، بلاش أسأل؟
- شقيقة:** وهيا الحقيقة تتعرف ببساطة كده يابيه؟.. عايزنى أفتح لك بلك واستقبلك الحقيقة بالمعلقة زى شربة الدود؟
- المؤلف:** مش انتى صاحبة القضية ياست شقيقة؟ يعنى أسأل مين بس؟
- شقيقة:** إسأل نفسك.. صحى متولى الى نايم جواك واسألته، بقى بعد العمر دا كله لسه جاى تاخذ رأيى وتسمعى يابيه؟
- المؤلف:** ياست شقيقة، انتى صاحبة القضية باقول، انتى الى ممكن تتكلمى فيها أحسن منى، انتى الى فى الأول وفى الآخر -لا مؤاخدة -المتهمة.
- شقيقة:** ومين الى عملك قاضى
- المؤلف:** أنا.. أنا مش قاضى، أنا شاهد
- شقيقة:** ولأمتى ح تفضل شاهد؟ ومين الى طلبك شاهد؟..
- المؤلف:** (ياتسا) أنا عارف بقى؟.. وهياة النبى يا شبيخة بلاش إحراج... أنا فى النهاية حتة إنسان ضعيف وعمرى قصير، أقصر من عمر شجرة الكافور الى زارعها أبويا قدام الدار فى الكفر قبل ما يموت، أضعف من عود البرسيم الأخضر.
- شقيقة:** (وقد وضعت يدها على شئ ما) ياراجل؟
- المؤلف:** هيا دى الحقيقة.
- شقيقة:** (تقترب منه، تناغشة وتداعيه) يامكار، يا عفريت، ياساهى يامقطع السمكة وديلها (تمسح على رأسه) أطلع من دول يابتاع التلات ورقات (تضم رأسه لصدرها فى حنان) لما انت عارف إن دى الحقيقة، يتلف وتدور ليه يا وحش؟
- المؤلف:** (غير مصدق) مش معقول.. دا كتير قوى ياست شقيقة، انتى بتهزى معايا؟
- شقيقة:** (حالة) آمال آيه.. ماتت زى أخويا.. كان نفسى اللعب معاه زى الأخوات، أجرى عليه بيتسم فى وشى، أرفع عنيا للسما ألاقى الشمس طالعه، انزل بعنيه للأرض ألاقية بيحفر قناية للمية تجرى فيها، تسقى الزرع الى تحت رجليا ورجليه (تبتعد عنه) كان نفسى يحفر قناية يابيه.. لكنه حفر قبر، حفر قبرى وقبره يابيه.. (تسمع صوت وقع أقدام آتية من الحفارج) أنت عندك ضيسرف؟ مش كنت تقولى إن الوقت مش مناسب لوجسودى؟.. أنا متأسفة، كنت مضطرة آجى، أعذرنى.
- المؤلف:** (متبسطا) لأبدا، البيت بيتك.. مافيش حد غريب، دا المخرج والمثل الأول يتاع الفرقة، جاين يستعملونى فى كتابة النص.
- شقيقة:** (يفتح باب الحجرة، يدخل المثل الأول والمخرج.. تهب شقيقة صارخة)
- شقيقة:** متولى؟! أنت إيه الى جايك هنا يامتولى انت وبسلامته (للمؤلف) مش بأقولك انهم وزنك عليا يامجرم؟ صدقت انك مأجور ياسيادة المؤلف؟ جالك كلامى ياسفاح؟ أظهر وبان يابتاع الليمان، قول الصراحة، انتوا متفقين على آيه الليلة؟
- المؤلف:** (دافعا عنه التهمة) ياستى احنا ح نتفق على آيه بس؟ دا المشكلة اننا مش عارفين نتفق.. انتى مش عايزه تصدقينى ليه يا شبيخة؟ بأقولك ده المخرج وده الممثل بس عايش الدور، لابس الشخصية اللى ح يشخصها، تقومى انتى تقولى متولى وبسلامته.
- (المخرج والمثل الأول فى دهشة لما يصدر عن المؤلف)

- شقيقة:** عارف.. بسلامته اسمه عارف، ده متولى وده عارف
- المؤلف:** ياستى عارف مين بس؟.. اتنى ح تحنيننى ولا إيه؟
- شقيقة:** هوه عارف وأنا عارفة.. الا الأثنين دول، لو بعد مليون سنة ما يخليوش عليا. لا يمكن.. (فى غيظ) بقى تعملها يا عارف وتشى طويل طويل كتفك فى كتف غريك، آه.. آه يانارى منك ومنه.
- المؤلف:** (يتقدم منها فى حذر) هدى نفسك بس، أنا حاشرك الموقف بالضبط (تزداد دهشة المخرج والممثل)
- شقيقة:** (تبتعد عنه فى جفاء) موقف إيه يا جرم، الموقف باين آه زى عين الشمس مش محتاج لشرح أو تفسير (تهجم على الممثل الذى لا يشعر بها- بالطيح- ولا يراها هو والمخرج .. وبينما المؤلف يتابع حركتها باهتمام ، يكونا هما فى حالة اندهاش وتعجب لما يصدر عن المؤلف من إيماءات قلقلة ونظرات غير مفهومة) إنت حلفت شنك ليه يا متولى؟ مين اللى حلقهوك يا متولى؟ فاكرنى مش حاعرفك؟ لا.. الدم بيحن برضه، داللى يرشك بالمية يا متولى أرشة بالدم.. دمس يا متولى، دمس اللى سفحتة عالتراب يا خويا.. كنت سيب شوية تقابلنى بيهم، اللى معين شئ للزمان يا متولى يقول للزمان هاته.. وانت ماعتش حاجة، يا خسارة.. (للمخرج) وانت يا بتاع الماويل الحمر والخضرا والصفرا وكل لون، ياللى سمعنى كلام حلو وأغانى ياما.. ياللى شعبنى كلام عن القرحة والطرحة البيضة، فاك يا عارف؟ فاك اللى قتلتهولى ومليت بيه دماغى؟ فاك الحلق اللى وعدتني بيه وسبتنى اتقب ودانى؟.. كان ذنبى أنى صدقتك؟.. صدقت وجريت عليك هريت منى، وانتكرت ليا يا خيس (تصق فى وجهه) هريت وسبتنى للضلمة ومتولى.
- المؤلف:** (يسرع إليها) عيب كده ياست شقيقة (يصبح بين المخرج والممثل) مش فى بيتى الله يسترك، عيب (تنسحب شقيقة مرهقة لتجلس على الكتبة)
- المخرج:** (محتضا المؤلف فى إشفاق) إيه يا أستاذ شقيق؟.. مالك..؟.. أعملك كباية ليمون؟
- المؤلف:** (منفلتا من بين يديه) يا أخى ليمون إيه وكمون إيه أنت راخر؟ الموقف اتعقد خالص.
- الممثل:** يا حول الله (يتنحى بالمخرج جانبا) الراجل جات له لوفة ياسيادة المخرج.
- المؤلف:** نعم يا عازيزى؟ جات لى لوفة؟ لوفة إيه اللى جات لى يا أستاذ؟ اللى جات لى شقيقة يا عازيزى (مشيرا حيث تجلس شقيقة) آه.
- المخرج:** (يجاربه) طيب، طيب.. وماله لما تيجى.. أهلا وسهلا، أنت طول عمر بيتك مفتوح لكل يا أستاذ شقيق.
- الممثل:** احنا حتى لسه جاين من المطبخ حالا آه.
- المخرج:** (محاولا إعادته الى الواقع) لكن قوللى يا أستاذ شقيق.. إنت ليه ما بتشوقلكش طريقة تتخلص بيها من الصراصير اللى مالية المطبخ جوه دى؟.
- شقيقة:** مافيش أحسن من الزنوبة
- المؤلف:** (مؤكدًا) صح.. مافيش غير الزنوبة، آهى قالت لك آه
- المخرج:** هيا مين دى اللى قالت لى؟
- المؤلف:** شقيقة (الممثل الأول يحتاجه نوبة من الضحك) أنت بتضحك على إيه والنهى؟.. قوللى بتضحك على إيه عشان أضحك معاك، اللى يضحك لوحده يزور يا عازيزى.. يا بهتكت يا أخى والله العظيم نفسى من عشر سنين أضحك زيك كده ضحكة بالهارايق.

الممثل	(مخرجاً) أيذا ياعزيزى أيذا.. أصلى افشكرت موقف كوميدى.
المؤلف:	(ساحراً) لازم فى مسرحية الست اللي كملت دراج جوزها؟
الممثل:	(هارباً) بالضبط ياعزيزى بالضبط، عليك نور
المخرج:	بس، خلاص.. احنا عايزين نتكلم شوية بقى فى الشغل (للمؤلف) أنا عندى تصور أحب انقلوبك ياأستاذ شفيق يمكن يساعدك شويه فى الكتابة (يدور حول نفسه) لو تصورنا مثلاً، إن الأودى دى هيا خشبة المسرح.. يبقى متولى ح يقف هنا، مثلاً.. تعالى يامتولى (يجذب الممثل) أقف هنا لو سمحت.. مثلاً يعنى، مثلاً.. دا تصور أولى لأهم موقف درامى فى الرواية كلها.. وشفيقة، شفيقة ح تبقى تحت رجلية كده (يركع محتضناً ساق الممثل) خذ بالك يا أستاذ.. وفى لحظة مامتولى يرفع السكينة لفرق عشان يطعننها تقول له جملتها المشهورة «سامحنى يامتولى وآتوب على أيديك».
شفيقة:	واللهى انت الذى يدك قطع رقابتك ياقليل الأصل يادون.
المخرج:	(وهو مازال على وضعه السابق) خذت بالك كويس ياأستاذ شفيق؟
شفيقة:	(تنقض عليه) قوم ياخسيس إرفع رأسك وواجه غريمك بحقيقتك وبطل ثقيل.
المؤلف:	سيبيه ياستى يتصور زى مايتصور
الممثل	تانى؟
المؤلف	(شفيقة) إرجعى انتى لوسمحتى أقعدى زى ماكنتى.. أرجوك عشان خاطرى (يذهب بها إلى الكنية) أيود كده (تغلت منه وتجلس على أقرب مقعد)
شفيقة:	ماهو معنى كده أن أنا فعلاً عملت حاجة بطالة.. مادام أركع كده تحت رجلية واقول له سامحنى يازت وانتوب على أيديك، يبقى معناها ان الغلط فوقى وتحتى يابه، دا يبقى اعتراف منى يابه.
المؤلف:	ياستى باقولك طولى بالك اما سيادة المخرج يكمل تصور . انتى ح تصادى حريته فى التصور كمان؟
الممثل:	(للمخرج وهو يساعده على الوقوف) باقول لك إيه ياعزيزى. بصراحة الراجل تعب وقليل إن قام منها.
المخرج:	طب والعمل؟
الممثل:	نمشى
المخرج:	(منسحباً) طيب يا أستاذ شفيق.. أعتقد إن أصبح فيه شبه تصور مشترك بالنسبة للعمل اللى بين اديك، ونحب إحنا نستأذن بقى ونسيبك مع شفيقة، أهى برضه فيها البركة (يحمل الممثل الأول الشنطة ويتجه الى المرأة، يتأمل وجهه، يبدأ فى خلخ وإستبدال ملابس، يصرخ فيه المؤلف)
المؤلف:	لأستغفروا.. خليك زى مانت ياعزيزى (يتوقف الممثل الأول عن الحركة) انتخوا مش مصدين أن شفيقة معانا هنا والا إيه؟
المخرج:	(مستنجداً بالممثل الأول الذى يقف متصلباً أمام المرأة).. مصدين، إحنا نقدر ننكر؟، ماحدش مننا قال غير كده ياراجل.
المؤلف:	(مؤكداً) ياجامعة شفيقة آهه.. عليها الطلاق بالتلاتة قاعدة قدامكم آهه.
الممثل:	(ومازال وجهه المرأة) أيود ياأخى قدامك آهه، إيه ياسيادة المخرج، انت مايتشوش (يلتفت غامزاً للمخرج .. يترك مكانه أمام المرأة.. ويتقدم اليه متخشياً) إتفضل أقعد جنب

منها وناقشها في التصور لأخراج الرواية. اتفضل لي سحب للمخرج أحد المقاعد، يجلس المخرج مرغما.. يبدأ في محادثة لاشئ على مقعد خال بجانبه وسط دهشة المؤلف الذي يقف بعيدا بجانب شفيقة)

المخرج: أيوه ياست شفيقة.. مارأيكم دام فضلكم في أمركم؟ انتى طلعتى لنا متين الليلة؟.. مش عيب تسهرى لغاية دلوقتى بره؟

الممثل: قالت لك إيه؟

المخرج: بتقول ان رناح يفتح علينا قوى وانناح نشوف السعد كله مادام عرفنا واحد زى الأستاذ شفيق.. وبالنسبة لك بتقول، انك ح تقدم عرض ماحصلش قبل كده.. ووعدتنى إنها ح تحاول- إن شاء الله- محضر افتتاح الرواية مع النقاد.

الممثل: دا المسرح ليلتها ح يكون منور.. أرجوك إنقل لها تحياتي كممثل أول الفرقة ، حول.

(يستمر المخرج في إدارة حوار غير مسموع مع اللاشئ والممثل الأول يتابعه)

المؤلف: (مهزوزا) شفيقة.. دلوقتى همه متصورين ان أنا مجنون، لازم يشوفوك يا شفيقة. لازم

شفيقة: (في حسرة) ياريت.. للأسف مش ممكن يشوفونى.

المؤلف: (في جزع) ليه مش ممكن.

شفيقة: لأنهم مايفكروش إلا في أنفسهم، واللى يفكر في نفسه مايفشوش الا نفسه ويس يابيه.

شفيقة: والنبي ياست شفيقة خليه يشوفوك.. عشان خاطر عتدك والنبي.. إكسفيهم، عرفيهم أن المؤلف يقدر يشوف اللى مايقدرش يشوفه الممثل والمخرج والمنتج كمان.

المؤلف: ده اللى يهمك؟

شفيقة: (في لهفة) أيوه، خليه يشوفوك بقى والنبي

(هازنة) عشان يصدقوك؟.. عشان مايقولوش عليك مجنون؟ عايز تكتننى شهادة

المؤلف: براءتك من الجنون بايدى وتقدمسها انت لهم بإيدك؟ مش كده؟.. هو ده اللى يهمك يا شفيقة: إنتهازي؟

(متزلزا) بنى وبينك، أصلها تهمة بايخة قوى..عنى يرحضيك يا شفيقة يتقال عليا مجنون؟

همه اللى مجانين يابيه (تدور حولهما) مجانين قثيل وخداع، بص..بص لهم كده وشوف، واحد بيكلم كرسى فاضى وهو عارف إنه فاضى.. والثانى واقف يسمع له وهو عارف ان صاحبه بيتكلم على الفاضى، لا الأول قادر يواجهك بحقيقة اللى يعرفه ويقولك فى وشك انك مجنون. ولا الثانى قادر يواجه صاحبه بيها ويقول له الكرسى فاضى.. كل واحد فيهم بيكذب على صاحبه والأثنين بيكذبوا عليك.. وانت مش مصدق نفسك، خرج مش قادر تنام على الجنب اللى يريحك.. مش قادر تختار وترتاح.. لسه محتار، حدد موقفك بقى. العربون والا أنا؟ الهاروكة الصفرا والا الشعر الربانى؟ الكذب والا الحقيقة، أيوب والا ناعسة. متولى والا شفيقة؟ مراتك والا زوجتك؟ بتاعتك والا زميلتك؟ القبر والا القناية؟ الجنجر والا السيف؟ الساكنة والا القلم؟ (تختفى.. يظل المخرج والممثل على وضعهما، يبطئ يخطو المؤلف نحوهما فى غيظ.. إظلام)

المشهد الخامس

(المخرج «عارف» والممثل الأول «متولى» فى نفس الحالة التى تركناها عليها فى المشهد السابق.. شفيقة- وقد تجسدت لهما- تجلس على المقعد الذى كان خاليا بينهما، ثمة حوار حاد بين الجميع.. المؤلف مشغول بالكتابة خلف المكتب.. موسيقى الموالم تملأ جوانب المسرح).

(وهى تنظر نفسها من بينهما بعيدا) إبعد عنى أنت وهو.. اللعبة التى كنتوا بتلعبوها انقلبت عليكموا بجديا ممثلين، بص لى أنت وهو هنا كويس، سامعنى ياعارف..؟ شايفنى يامتولى؟

متولى: (يتكلم بلهجة أهل الصعيد) شفيقة؟

شفيقة: أيوه يامتولى

متولى: أنى مش جتلتك يا شفيقة؟

شفيقة: قطعت الجثة من زورها يازينة الرجالة

متولى: صح.. آمال انتى هنا ليه دلوكيت يا شفيقة؟

شفيقة: مش حاقرلك.. وإذا كنت تحب تقتلنى كمان مرة أفضّل، أنا قدامك أهه، سن سكينتك وتعالى إن كنت تقدر.

عارف: انتى أزاى بتتكلمى مع أخوك الكبير بالشكل ده يابنت؟

شفيقة: بنت؟.. ويتقولها دلوقتى ياعارف؟

متولى: (متهجسا على عارف الذى يراوغه) واه يابوى.. انت لسه عايش لدلوكيت يا واكل ناسك؟

المؤلف: (قافزا من خلف المكتب فى فرح) انتوا شوقتها؟ (يتقدم ليحول دون اشتباكهما) همه

شافوك ياروحى؟

شفيقة: أيوه شافونى، أطمنن (تحاول انتزاعه من بينهما) إرجع انت إقاعد مكانك واكتب الى

تسمعه، ماتخافش، مافيش حد فيهم ح يعمل حاجة فى الثانى (متولى مستمرا فى مطاردة

عارف) ماح يهونوش على بعض، كل واحد فيهم محتاج لأخوه.

(لعارف) ياكلب

متولى:

هارف: يامتوش

المؤلف: طيب تنظم المناقشة، نظموا المناقشة باجماعة أرجوكم.

شفيقة: باقولك أخرج انت من وسطهم.. اسمع الكلام وماتضيعش الفرصة. طار عنى قبل ما يهوصوا

فى المראה.

المؤلف: (محاولا إبعاد كل منهما عن الآخر) ح يموتوا بعض يا شفيقة.

شفيقة: (باستهانة) تراهنى؟

المؤلف: احنا ج نهز بقى؟ مافيش داعى للكلام الصغير ده دلوقتى

شفيقة: (تجذبه بعنف من بينهما) تعالى أنت هنا باقولك (يصبح متولى وعارف كلاهما فى

المؤلف: مواجهة الآخر بلا حركة، رأسيهما الى الأرض) شوفت بقى؟ أنت اللى كنت ح تموت فطيس

شفيقة: وسطهم.

- متولى: (يتأملهما) ياسبحان الله.. (الشقيقة بعد أن عاد الى المكتب) دا انسخطوا.
- شقيقة: (لمتولى) تعالالى يا شهم، تعالالى (يتقدم نحوها مطأطأ رأسه) ماسقولتش يامتولى.. قتلتنى ليه ياخويا؟ (يظل عارف على وقفته مطأطأ الرأس.. المؤلف يعاود الكتابة).
- متولى: وعد ومكتوب يا شفيجة
- شقيقة: سيحك بقى يامتولى من كلام المواويل الصغرا.. إرفع رأسك واتكلم .. مافيش هنا حد غريب.
- متولى: (محاصراً) انتى عايزة إيه يا شفيجة؟
- أنا مش عايزة أقول، أنا عايزاك أنت اللى تقول يامتولى.. عايزاك تقول فى وشى اللى قلته من ورايا، واجهنى يامتولى.
- شقيقة: آهأى.. يعنى كنت أععمل إيه يابنت أبوى؟
- متولى: تهملنى بيسك وقشى تصحى ورا عشيبك لفندى وماجتلكيش؟ أمشى بنات الناس مطأطأ يا شفيجة؟
- ودى تيجى يا شهم؟
- هاتف: كنت أودى وشى فىن من الفضيحة يا شفيجة؟ عيون الناس فى المجاهرة كانت كيف الجمر بتكوينى، كنت باحس بها بتترشح فى شهرى وفى جنبأى أبى مامشى.. صدرى اقلا جمر يا شفيجة .. نفسى انكتم من تراب القرن اللى جايد فى حشاي، تخرجى عن طوع ناسك كيف يا شفيجة؟ يعنى ماخبراش يابنت أبوى؟ البنية بتتولد فى بيت أبوها وقوت فى بيت راجلها يا شفيجة.. كيف تهربى من الطاجة يا شفيجة؟ تهربى كيف مع غريب ما جدرش يدخلك م البوايه؟
- شقيقة: أنا ماغصبتهاش على حاجة، أنا ماقلتهاش تهرب يامتولى
- (رافعا يده خلف المكتب) نقطة نظام.. نقطة نظام يا جماعة، أرجوكم مافيش حد يقاطع
- متولى: الثانى.. الكلمة لسه مع الأخ متولى
- شقيقة: متولى رأيه معروف يابيه، متولى طول عمره بيقول.. وللأسف لغاية دلوقتى ما قالش جديد.. هم، هم الثلاث كلمات مافيش غيرهم، الكرامة والشرف والرجولة.
- شقيقة: الراجل يا شفيجة كلمته ماتنزلش الأرض وأصل، الراجل بيتربط من لسانه يا شفيجة.
- بس اللى شايفاه أنك مربوط من رجلك يامتولى
- متولى: كيف يابنت الناس؟
- شقيقة: بقى الراجل ياراجل يداوى الغلط بغلط؟ وحتى اذا كنت غلطت يامتولى بكون العلاج قتلى.. قتلتنى عشان تربىنى يامتولى؟
- حمل الفضيحة تجيب يا شفيجة.. كنت عايز ارتاح.
- ودلوقتى، إرتحت يامتولى وخدت نفسك؟ ياريت ياخويا.. لكن أزاى، أزاى يامتولى؟..
- هاتف: أزاى والموال بيقول ان شقيقة اخت متولى، الشاعر أبو ربابه بيقول ان انا اختك وانت اخويا..
- شقيقة: الموال اسمه موال شقيقة ومتولى.. فضيحتك يامتولى ماشية بجلاجل، فضيحتك يامتولى راكية جمل،..... ياخسارة.. ح تميش يامتولى مفضوح ليوم القيامة.
- متولى: (منافقاً) الموال بيقول ان متولى كان راجل يا شفيجة
- شقيقة: كان راجل.. أبوه، ماتت كنت كمان راجل يا عارف (لمتولى) أوعى تفكر يامتولى إنك

قتلتنى صحيح

عارف:

شفيقة

شقيقة: انت يامتولى قتلت حاجة ثانية خالص، حاجة ثانية كانت جواك وخايف تقولها .. انت

قتلت اللى كنت خايف منه فيا .. انت قتلت عارف يامتولى

شفيقة

متولى: قتلك يا عارف واللى ساح دمي (لمتولى) كنت بتحس إنك أقصر منه لما كان بيعدى عليك

شقيقة: كل يوم فى ايده الجرنان .. كنت بتترعش منه جوه هدمك كل ماتشوفه رايح المدرسة يعلم

عارف: العيال الكتابة والقراءة انت قتلت عارف فى شفيقة يا أعمى .. استضعفت وسنيت السكنينة

عارف: يا جزار، طفيت شمعتة فيا ياسبع الليل.

شقيقة: (يلتفت الى حيث يقف عارف) الكلب .. آه لو كان وجع فى إيدى

(ساخرة) .. طب ما هو قدامك آه يا بوسكينه.

(مرعوبا) معنى إيه؟ .. انتى مش عايزه تحببها البرليه يا شفيقة؟

المؤلف: واللهى يا أخى انت وهو اللى مش عايزين تحببوا البر .. طول عمرك عمال تمكر له وهو

شقيقة: يضطاد فى الميه العكره. عاملك طعم للسلك الصغير اللى على نياته .. طول عمرك عارف

عارف: وسأكت .. عارف وبتطنش يا عارف.

شقيقة: (لشفيقة) تحبى أعطى الكلمة لعارف ياست الكل؟

أبوه يا بهيه .. بس ياريت الكلمة تكون كلمته

عارف: (مطعونا) طول عمرها كانت كلمتى يا شفيقة

شقيقة: لأ يا شيخ؟ .. عينك فى عيني يا عارف؟ .. بزمستك تقدر تقول للعيال فى الفصل كلمة

عارف: خارج المقرر؟ تقدر يا بوه العريف؟

شقيقة: (يختلس نظره الى متولى) أقدر

عارف: وتقض آخر الشهر؟

شقيقة: (يخفض رأسه الى الارض ولا يرد)

(يحنان) عارف ..

متولى: نعم يا شفيقة

عارف: مش إنت يا عارف الى كلمتنى عن الست اللى حكمت مصر ٨٠ يوم؟ مش أنت اللى

كلمتنى عن شجرة الدر؟

متولى: آباى- دا كلام كبير جوى اللى بتجوليه يا شفيقة .. هوه ده الكلام اللى كان بيجولوهوك

للفدى؟

دا تاريخ يامتولى .. انت كنت عايزنى أزيغ التاريخ كمان؟

دا تاريخ مكتوب من على الشمال يا بوى ..

شقيقة: لامواخذة يا أخ متولى .. أرجوك تحترم نظام المناقشة .. حرية التعبير مكفولة للجميع،

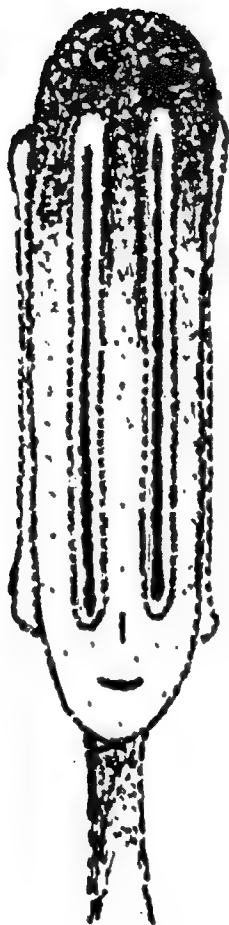
على الأقل فى بيتى يا أخى .. وخصوصا أن أنا اللى ماسك الجلسة .. دى ملحوظة مش عايز

أكررها .. كفاية همجية بقى، الكلمة دلوقتى لشفيقة

كل اللى قلتهمولى يا عارف كان من داخل المقرر .. ولما جيت أخرج وراك، سبتنى أتوه فى

بلاد الناس .. كلمتنى عن النور، وسبتنى اتكعيل فى ديل جلابيتى، ماحطيتش إيدى على

الكويس يا مفتح .. قعدت تقول وتحكى، حيثك واتعمشقت بقولك .. خدت الأجازة وسافرت،



انتظرتك تحيىنى بالحكايات من البندر زى ما وعدتني مارجعتش.. غبت قلبى كلنى، خرجت من المجاورة الضلعة ادور عليك فى نور اسبوط ، مالفيتكش.. لقيت متولى زى العمل الردى فى وشى، سادد طريقي فىن ما أروح.. كنت عايزه أشوفك، شوفت النجوم فى عز الشهر وما شوفتكش.. شوفت ليل المجاورة فى عز شهر اسبوط وما شوفتكش.. هربت وسبنتى للديابة ياتعلب.

(فى صدق) كنت باحبك، بشرقى كنت باحبك يا شفيقة.. ماتعريفش قد أيه كنت باتعذب وانتى بعيد عنى، كانت نار أخبارك بتشوينى كل يوم يا شفيقة.. كل يوم، الصبح والظهر والعصر والمغرب وكل أذان.. كنت باسمع صوتك بينادينى.. ألف مرة ومرة حاولت فيها أجيلك كنت باحسن ان قدمى ثقيلة وخطوتى قصيرة.. صدقيني، صدقيني العين بصيرة والايدي قصيرة يا شفيقة.

كان لازم تنجتل معاها يا كلب.
كنت بتحب نفسك أكثر يا عارف، طول عمرك شايل مراية فى جيبك، كان حبك ليا من فوق.. كان جواك احساس انك ممكن تعيش مع غيرى .. ماتنكرش، ألف بنت كانت تمناك.. انما أنا، أنا اللي طالعة لك من تحت، واللى تحت دايم بتكون مشاكلة كثيرة، وانت مش فاضى لرجع الدماغ «عشان كده غطست منى فى بحر أسبوط ما قبتش.. فضلت تعيش تحت المية مكتوم النفس على انك تعوم وتمدينى.. فضلت انك تشتغل معكراتى على انك تشتغل مراكى، مشكلتك يا عارف انك ما بتقفش جنب كلمتك، دايم تقولها وتجري..

كان لازم تنجتلى يا شفيقة، كان لازم تنجتلى، كان لازم دمك يبعج مية. بعجى كل ده يطلع منك يا شفيقة؟

ليه؟ كان لازم ليه يا متولى؟.. واحدة سمعت، وشافت، وقرت، وسألت، وعرفت، وفهمت، واختارت، وحيث يا متولى (للصالة) عملت إيه باناس عشان تنقتل (لعارف) تنقتل ليه يا عارف؟ (للمؤلف) تنقتل ليه يا بيه؟ (المتولى) ذنبها إيه يا متولى؟.. أنت مشكلتك يا متولى انك ما بتعرف تحب.

انتى بتجولى إيه يا بنت؟

(فرحة) وانت كمان قلتها؟ (للمؤلف) خليك شاهد يا بيه.. إكتب الكلمة دى عندك وحط تحتها خطين.. (المتولى) الحمد لله انك قلتها يا متولى (للمؤلف) اكتب يا بيه، اكتب.

انتى ناصبة لى معكمة يا شفيقة.. اللي حصل حصل واتردم عليه.. الحى إبعج من الميت واللى فات مات يا شفيقة.

لا ماساتش.. اللي ردمت عليه التراب نبت يا متولى، نبت وضرب جذره فى الأرض وطالع، طالع يضلل يا متولى ما تقطعوش.

الفرع المايل يا شفيقة يلزمة جطعه.. اللي يخرج من داره يا شفيقة) يتجل مجدراه..

(صارخا) يس، استنى عندك.. المثل ده سمعته قبل كده كتير قوى يا جماعة، مش غريب عليا واللى (يتذكر) مراتى.. أبوه مراتى (تقع عينه على شفيقة) قصدى زوجتى، تمام هيا زوجتى ما قيش غيرها. (بعدد) اللي يخرج من داره، يتقل مقداره.. اللي تعرفه احسن من اللي ما تعرفوش.. الباب اللي يجيلك منه الريح، سده واستريح.. إبعد عن الشر وغنى لده.. اللي يوطى لها، تفوت.. الخضوع عند الحاجة رجولية.. أنا مالى.. ماليش دعوة صباح

شقيقة: الخبير يا جاري، أنت في دارك وأنا في داري.. أشكى لمن وكل الناس مجاريح؟ الكلمة دلوقتي
المؤلف: مع شقيقة، قولي يا كايديهم.

المخرج: (تتوقف موسيقى الموالد.. أثناء كلام المؤلف يكون عارف المخرج قد وقف أمام المرأة يتأمل نفسه)

(ضاحكة) ما قتلش يا بيه..

شقيقة: (وهو يخرج من خلف المكتب) نعمين ياروحى

المؤلف: (من مكانه- أمام المرأة- للممثل الأول) المشط يا عزيزي (في شبه غيبوبة- وأثناء حوار

شقيقة مع المؤلف- يتجه إليه متولى «الممثل الأول» ويعطيه المشط ثم يقف بجانبه يبحث في المرأة)

المؤلف: (للمؤلف) هيا زوجتك فين ياترى؟ ماسمعتش صوتها من مدة.

ح تكون فين يعنى.. يا ح تكون عند التزرى بتفصل فستانها الديولين يا عند التزرى بتفصل فستانها الأسموكن.. ليه خير؟

كنت عايزه أشوفها قبل ما أمشي

شقيقة: ما تشوفش وحش ياروح قلبى (يمسك بيديها ويضمهما إلى صدره) أنا سعيد، سعيد

قوى (تسمع موسيقى خفيفة دافئة) ما تفكرينيش أرجوك.. ما تفكرينيش بالزوجة..

المؤلف: ما تفكرينيش بالاولاد اللى بيناموا مقرقصين.. أنتى ح توحشيشى قوى.. (يحاول الرقص)

تسمحلى بالرقصة دي؟

ما باعرفش.. ما لفتش اتعلم (يبدأ المؤلف منفردا في الرقص.. الرقص هنا ليس بالتأكيد

كما تعودنا مشاهدته في المسرح والسينما الكبارية)

(وهو يرقص بعنف) من هنا ورايح مش ح اخلى أى لحظة سعادة تفوتنى.. حاسمك

فيها، حاكليش فيها بنسانى.. حاصرهما وأشرهما.. سامعانى يا شقيقة؟ مش حاسمك لحد بعد

شقيقة: كده بفتصبها منى.. ان غابت عليا حاروح اجيبها.. وان ما جاتش حاعملها بإيدى.. (تتجمد

الزوجة: يد المخرج بالمشط في شعره.. تتجمد نظرات الممثل على صفحة المرأة يظلا على هذا الوضع

حتى نهاية المشهد.. تصعد الزوجة من الصالة، تفتح الباب الوهمى وتدخل.. ترمى بما تحمله

على المكتب)

حاسبى يا جاهلة (تسرع إلى المكتب) كسفتينى الله يكسبك.

(وقد لاحظت زوجها الراقص وصاحبيه المنزعين أمام المرأة) هوه ايه اللى حصل في البيت

ده؟ (للصالة) مين يرضى بالعيشة دي ياناس؟.. بقى أغيب شوية بره، أرجع الاتى واحد

راكبه عفريت واثنين مساحيط؟

شقيقة: (بعد أن أعادت شقيقة ماثائر من أشياء المؤلف إلى المكتب، تقذف بأشياء الزوجة إلى

المؤلف: الأرض) يسم الله الرحمن الرحيم، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. هوه البيت اتسكن والا

شقيقة: ايه ياناس؟ (تتحنى لالتقاط أشياءها المبعثرة.. وعندما تصبح الأشياء في متناول يدها،

المؤلف: تتجمد على هذا الوضع حتى نهاية المشهد)

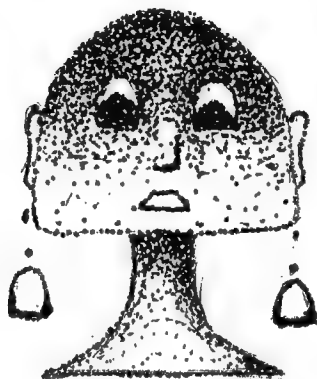
شقيقة: (للمؤلف الذي مازال يرقص) علمنى (تد له يدها) علمنى يا بيه

المؤلف: (يمسك بيديها ويرقصان) كل شئ أوله صعب

شقيقة: أول المشى خطوة

المؤلف: إيد على إيد تساعد

- شقيقة: النواية تسند الزير
المؤلف: ماحدش احسن من حد
شقيقة: الكل ولاد تسعد
المؤلف: كنت فين يالاً، لما قلت أيوه
شقيقة: مطرح ماتطلع الكلمة تطلع الروح
المؤلف: الجايات أكثر من الرايات
شقيقة: عقلك في راسك، تعرف تعرف خلاصك
المؤلف: الرقيق قبل الطريق
شقيقة: خذلك من كل طريق رفيق (تبتعد عنه في رفق) اللي شتقنى بيفتل لك.. فتع عينك
تاكل ملين.. ماتسمش الاذاعات الموجهة.. ماتقراش جرايد الأعداء (تنزل الى الصالة)
حوش رجلك من قدام اختك ياخويا..
المؤلف: (من فوق خشبة المسرح) البقال راجل
شقيقة: (من الصالة) حوش دراعك من طريقى ياها
المؤلف: الجزار راجل
شقيقة: سيني اتفد ياخال
المؤلف: المقاول راجل
شقيقة: عدينى ياعم الحاج
المؤلف: رئيس مجلس الادارة راجل
شقيقة: ساعدنى ياسيدنا الشيخ (تختفى خارج الصالة)
المؤلف: المدير راجل، المخرج راجل، المنتج راجل (ينزل الى الصالة) الممثل الأول راجل، المؤلف راجل، العربي راجل، صراف الخزنة راجل، المحضر راجل، المخبر راجل، العسكري راجل، صاحب البيت راجل (يختفى حيث اختفت شقيقة) (مع الأظلام، تنزل شريحة يرسلها الفاتوس السحري فوق ستارة الشباك مكتوب عليها الشعار الكروي «قاعدين ليه؟»
ماتقوموا تروحوا» مع اسدال الستارة، تضاء أنوار الصالة.. لاداعى لتحية الجمهور، على إيه يس؟
الاثنين ١٩٧٦/٩/٢٠



الحياة الثقافية

مى التلمسانى
عاطف سليمان
وليد الخشاب
محمد موسى
محمود أمين العالم
أحمد أبوزيد
أحمد يمانى

ابناء لطيفة الزيات (١)

حملة تفتيش فى أوراق شخصية

كل هذا الفعل. كل هذه الحياة. كل هذا الغوص فى العمق الدفين وكل هذه القسرة على المواجهة.

أوراق لطيفة المتفرقة المتشعبة وصورها القديمة الحاضرة أبدا تلتقى. يجمع بينهما زمن مأزوم تحف الكتابة من حدة تأزمة. وفاة عهد الفتاح، الأخ/ الأب/ الرفيق، الطلاق الثانى والنكسة، نصر ٧٣ الذى لا يكتمل، اعتقال ١٩٨١ وحملة تفتيش زنزانة سجن القناطر، لمحات من أعمال لم تكتمل أو لم تنشر توردها وكأنها (ولأنها) جزء من السيرة. المهدعة.

«حين اهتزت الأرض تحت قدمى بعض الشئ لاكله شعرت بالحاجة الماسة لأن اكتب. «كتابة الأزمة على المستويين الذاتى والعام. يجتمع الكل تحت عنوان واحد: «مارس ١٩٧٣» ليس فقط وفاة عهد الفتاح ولكن تداعيات البيت القديم، وتفتح العين على قهر السلطة. هو أيضا بيت سيدي بشر وسجن الحاضرة. «١٩٦٧» هو طلاق المدار الخطأ» سنوات تسلمنى فيها الى الشلل الهوة الرهيبة

«فى الحجرة المجاورة يحتضر أخى عبد الفتاح، لايعرف أنه يحتضر ولا أحد سوى فى البيت يعرف (...). أجلس لأكتب، أدفع الموت عنى فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال. يموت أخى فى مايو ٧٣، وتنوقف مع موته سيرتى الذاتية».

.. ولايموت النبض، يتدفق مزلزلا تارة، ناعما شجيا تارة، ليصنع هذه السيرة المتفردة على اختلاف أزمنة الكتابة وعلى تنوع أزمنة ومستويات الحكى.

تحكى لطيفة مثل جدتها. خيوط تتشابه فى النهاية فيما يشبه حكايات ألف ليلة وليلة التى لانفتحت تصب فى ذات النبع. تكاد تسمع هذا الجرس السخى العنيد الدوب الساقط فى بشر الموت المتطلع الى المطلق الصاخب وسط السكون النابض وسط الجموع وبهم. تكاد ترى لفحة الرأس، خفلة القلب، حركة اليد الصاعدة، الكرسي الذى يستدير قائلا لقد صنعتك، وهجمة المسكر على زنزانة ١٩٨١، كوبرى عباس وحشود ١٩٦٧ ترفض استقالة ناصر..



بين ما أعتقد وما أعيش» ثم لاثبت النكسة أن تعيد بحث العقيدة وهكذا «معاناتي الفردية في الماضي تتوارى خجلا في ظل المعاناة الجماعية» لتجد لطيفة نفسها من جديد «بعد غيبة طويلة، في الشارع بين الناس». وهكذا يتم التوحد بالموضوع/ الجماعة عند الهزيمة لتصبح الأنا نحن من جديد وليصبح الذاتي عاما حين يصير زواجها الثاني (١٩٥٢-١٩٦٥) عمرا انتقضى ولتفصل هزيمة ١٩٦٧ «ما بين مرحلتين» هي نفسها كتابة الأزمة حين يتم اعتقال ١٩٨١ ثم حملة التفتيش التي تتبعها لحظة التنوير: «وإيمان خلط. أعرف الآن أنني عرفت هذه الحقيقة منذ كنت صبوية، وفي أغوار النسيان غيببتها، وأستعيدنها اليوم، وإيمان خلط. قهر السلطة وقهر المصوص القتلة هو ذات القهر».

دوائر حكايات لا ينتهي تشابكها شامت لطيفة الزيات أن تجمعها في دائرتين لهما ثقل الزمن ولا محدودية مرجعه التاريخي: ١٩٧٣ و١٩٨١. دائرتان لا تفتش الأنا تسعى من خلالها للتفتيش في أغوار وجودها لتكشف لنا في النهاية أسرار ارتباطها بالنحن. ولكل دائرة بداية ونهاية متشابهتان: قموت الآخ/

الأب/ الرفيق عبد الفتاح يبدأ وينهى الجزء الأول ١٩٧٣ والذي تتخلله رؤى الطقوس والشباب والنضج. كما أن اعتقال ١٩٨١ يبدأ وينهى الجزء الثاني تتخلله حكايات بدور التمرد والسجن ١٩٤٩. هكذا تكتمل كل من الدائرتين ويصبح لاستدارتهما معنى الحقيقة. الماضي يد جذوره أبدا إلى الحاضر والحاضر يضرب بجذوره في المستقبل. ولأن لطيفة لا تكتب الآن ما يحدث الآن فإن تكسر أزمنة الحكي في مقابل أزمنة الحكاية يفتح الحقائق والأحداث ليعيد المتلقي تنظيمها. وهي لا تنتظم إلا عندما يعاود قراءتها، فيبدأ الحكاية منذ البداية، حين كان البيت القديم هو الرحم الذي تلوه به وتهرب منه، إلى بيوت أخرى، ثم إلى بيوت أخرى، إلى النحن. عندئذ تستطيع لطيفة الزيات أن تعيد ترتيب أوراقها التي وقدت مخلوطة في مخابها السرية. بل تعيد خلطها لتكتب تيارا شعوريا وليس سيرة ذاتية كالأيام.

هذه المرأة المتكسرة عبر صفحات الكتاب والذي نرى في كل صفحة منه ملمحا من شظاياها الملوثة، اختارت لطيفة الزيات أن تعكس لنا ألوانها تارة من خلال ضمير المتكلم

الاكتمال والتركيب. صوتان رئيسيان يسيران في خطين متوازيين- الأنا والآخر- وعلى مستويات متعددة من العمق والحيدة والحدة. ولكن المعجزة التي تتحقق فوق قوانين الهندسة هي أن الخطين التوازيين يلتقيان. عند المصّب. هذا الانسلاخ الدائم من عبادة السيرة الذاتية التقليدية، أحادية المنبر القصصى في معظم الأحيان، يعقد مع القارئ صفقة إيهام رائعة ليدخل هذا العمل في سياق الرواية أو المذكرات الروائية. وعلى صعيد آخر، تدخل مقتطفات رواياتها التي لم تكتمل في سياق السيرة الذاتية. أولاً كمراحل إبداعية في مشوارها الحياتي، كما تنبئنا بذلك العناوين «مشروع رواية» و«من رواية لم تكتمل باسم الرحلة». وثانياً كنماذج لما يطلق عليه «المخطوط» أو «ما قبل النص» يلزمها تعليق الكاتبة بين الأقواس، كأن تقول: «أتذكر فيما يبدو أني أكتب مشروع رواية ومن ثم أضيف...». فتحظم بهذه الأقواس (وبغيرها أحياناً) أسطورة الراوي العليم وتزج الشك في طيات صفحاتها. كما هو حال كاتب السيرة الذي يتوخى الحرص والدقة خوفاً من «التبرير أو خداع الذات». وهكذا تزد هذه المقتطفات الروائية بتواريخها وليس فقط بصفتها الروائية كجزء من السيرة الذاتية حيث لاتتفصل أنا المنبر القصصى الواقعي عن هي المنبر القصصى المتخيل.

صفحات طويلة تتعاقب هكذا. وكأن شظايا المرأة حين تجتمع لاتعكس سوى وجوها كثيرة لامرأة واحدة. امرأة تحكي عن نفسها وعن الأخريات اللاتي كانتهن قصة تعرضها عن ظهر قلب. ومامن خلط. الآن. هي تعرف.

ونارة من خلال ضمير الغائب (أو الغائيات). وفي الفصلين الأول والآخر يشتد تكاثف هذه الانسلاخ من الأنا الى الهى وبالعكس عبر الصفحات وتصبح الفرصة متاحة لاستعراض الموقف المأزوم من خلال رؤية شبيهة شاملة للماضى بمراحله المختلفة: «خطوط خفية شددت الى حافة الرحم الطفلة والصبيّة والفتاة والمرأة التي كنتها». هكذا تبدأ. ثم تتوالى بعد ذلك بنفس ترتيبها المنطقي فقرات وجهة النظر عن بعد باستخدام ضمير الغائب «ولابد أن خطأ ما جمع هذه الأوجه المتعددة للمرأة الواحدة التي هي أنا، خطأ ضم هذا الشتات إلى لحظة دخلت سجن القناطر ١٩٨١ في سن الثامنة والخمسين. ويخيل إلى أن من الأهمية بكان أن أجد هذا الخط الواحد الذي أستشعرت وجوده شعوراً يفتقر الى التحديد وأنا أدخل سجن القناطر، كما لو كان النشاط السياسى الذي قاده إلى السجن هو المحصلة الحقيقية والصحية لحياتي في واقع قاهر ومعاد، يتأتى على الإنسان أن يسعى لتغييره».

وكما تفعل الجدة في الأزمنة القديمة، في حيدة الراوي العليم بالظاهرة: «لم تكن تقارن أى نوع من الانفعال. كانت تعاود التقاط القميص الذي ترتقه، قميص جدى أو أبى أو أخى، بعد أن تحكى حكاية تبدو وكأنها لم تحدث لها هي بل لامرأة أخرى» تحكى لطيفة الزيات بضمير المتكلم العليم (وكيف لا يكون عليهما في هذه الحالة) قصتها هي بضمير الغائب. فيصبح الزمن جداراً يقبها مخاطر الإغراق في الذاتية وتصبح المسافة بين الأنا والهى هي مسافة التشريح والتحليل بين الفاعل والموضوع. مسافة الإقناع والهيمنة التي تولدها تلك الجدلية الجميلة حتى يتحقق لها

أبناء لطيفة الزيات (٢)

رسالة شبح طيب

المسئولية التي دفعتك للاقتصاص من ربنا
وسكينة في سجن القناطر لأن هذا الالتزام
بالمسئولية، ببساطة، ليس تجاه أحد، وليس -
حتى - تجاه نفسك، ولكنه أمر شبيه بالغيرة،
ولأن صورة شارع العباسي المتصورة تأخت مع
صورة كوبري عباس بالجيزة مع صورة نوبة
التفتيش والتكدير يعتبر حريم سجن القناطر،
ولأن صورة الولد الذي تناول يدك وأدخلك
حلقة اللعب في روضة مدينة المنصورة حيث
المرح واللعب والألفة، تلك الصورة قد صارت
نهائية، وقد حملتك بديون باهظة تقبلتها
راضية، بل وتلقفتها ومضيت تسدينها على
مدى العمر. عرفت وأدركت أن الوقوف على
الأبواب، بانعزال، لا يليق بالعائلة الإنسانية
وشرفها، فتسلمت عهداً كسر عزلة المنعزلين،
وإدخال الواقفين المتوحدين على الأبواب. كنت
جميلة وشهية في سنوات صعود الجسد، وكنت
تعرفين ذلك، رغم إنكارك، ورغبت في أن
تتحمل مسؤولية ما تحملين من جمال وفتنة
بتدوينه فيما هو أشمل وأعمق وأكثر ديمومة،
فندرت لأعلى قيمة أدركها وعيك وكانت هي

أعترف بأنني عزمت على الكتابة عنك،
قبلك غير أنني توجست من إفزاعك، فانتظرت
أن تثار اللحظة حتى يحسن الإلاف. تذكرين
أنك شعرت بي وأنت تعبرين الردهة المعلقة بين
بنية اليمين وبنية الشمال في بيت دمياط الذي
وسعه جلك بأسلوبه الخاص معتبراً أن إيفاله
في السن يمنحه الحق في تجاوز أصول البناء،
وأنا ماعشت في تلك الردهة ولكني عبرتها
معك مرتين أو ثلاث، وانتهيت إلى ملازمتك
بينما تصعدين إلى السطح وتنزلين إلى قرار
البئر، كنت مشدوداً إلى حلاوتك وتساويها في
الأصل الجسدي والأصل الروحي، ومشغولاً
بمضيق ومشوارك وحملتك من الطبية والورع
والتلبية، ومنتھياً إليك وأنت مصغية إلى
حكايات جدتك عن أبيك وجدك وسائر رجالات
البيت فترسخت في يقينك مسئوليتك تجاه
أولئك الرجال وقد طاروا مثل ذكور النحل إلى
أعلى بقعة وعادوا بزكائب الذهب وبالبهجة ذون
أن يخسروا سموق أوراحهم حتى تغيرت الدنيا
وصارت مراكب البحر تسير بقوة السخام لا
بعزم الرياح كما اعتادت أو كما اعتادوا، نفس



عنصرأ، وتم الولوج إليك من باب الجنس والذكورة والزنوة، الباب الذي تجاهلته وتجاهلت حراسته، فاهتزت حياتك بهيرته.

أعجبتني كتابتك حتى نهاية الصفحة ٦٢ لأنها صفحات مملوءة بصدقك وعدالتك وخصوصيتك وحميميتك، أما ما بعد ذلك فقد اعثرتك الأستار والغموض والتحليلات قريبة الشبه بالأعذار وكأنك تريدني تصليح صورتك بنفسك، وأنت تعلمين أنك لا تملكين حق الإصلاح، ولا تملكين أصلاً حق الحكم باحتياج هذه الصورة لإصلاح أو إنصاف أو لتعديل.

إن كل نداء يُسمع، ولكل كلمة نظيرها، ولكل روح توأمها، ولكل حادثة جدوى، ولكل إفصاح حصاده، وقد أقصصت فأمتعت.. وننتظر البقية والمزيد.

قيمة الوطن وتبعاته، وكنت في ذلك تكررني مشهداً عائلياً صرفاً فطرت كمنلكة التحل؛ كنت قد تعودت على الصعود إلى سطوح بيت دمياط والمنصورة، ولي الآخر رغبت في الصعود إلى السطوح كلها، قاطبة، بأعلى ما فيها، حيث الشعبان يقطع الطريق ولكنه منفي من الأعلى، وربما شعرت بكونك معصومة من الغلط، أو بكون الآخرين معصومين إزاءك من الخطأ وهكذا دخلت في زواجك الثاني، وانتهى الأمر بك مشلولاً، وكأنك تنهين اللعبة بتعجيز نفسك ومعاقبة جسدك الذي هجره الطيران ففقد رشده على وسائل الجنس ودغدغاته، وأقتات وجبات ليست وجباته، لا لأنها لا تليق ولكن لأنها لا تكفر. لقد كنت وأنت الذاهبة والداخلية في الجسور يتم عزلك، بل ويتم تقسيمك - برضاك؟ - والتعامل معك عنصراً

أبناء لطيفة الزيات (٣):

الخروج من المدار الخطأ

فطوبوجرافيا البيت تنطبق مع التقسيم النفسى الذى أعطاه بشارل للبيت «حيث السطح هو الأنا الواعية، المفتحة على العالم والأدوار السفلية اللاوعى المظلم»؟ فالبيت القديم يحوى بشرًا، مكان الخوف والرغبة، بشر من الأسمت تنشق بطن الأرض بعمق عشرة أمتار وتقتد عشرين مترا طولاً وعرضاً. إن البشر هو هذا العالم السفلى، المركز الذى يجذب إلى الهاوية، تلك الهاوية التى هى نهاية العودة إلى ذكرى الإحتواء الأول، العودة إلى الرحم أو العودة إلى اللاوعى حيث تسكن ذكرى الرحم، فالبشر رحم مظلم، صورة متكررة لمكان بعيد هو المتاهة الأولى التى عرقفها الإنسان «الجنينى»، وليس هناك تعارض بين كون البشر صورة من صور اللاوعى وصورة من صور الرحم، فأبعد الصور هى المكونة للاوعى الذى ما هو إلا المكان المحرم حيث تسحب الذكريات الأولى. يقول جوليان بيجرا فى كتابه «صور الأم»: «هناك مكان يجب على الإنسان ألا يفامر بالإقترب منه، مكان الخوف المجرد: رحم الأم» (٤)

«ما زالت صورة بيتنا القديم محفورة فى ذاكرتى، ورائحة قدمه العطنة قلاً كيانى رغم إنقضاء فترة طويلة على إزالته» لكل منا بيت قديم، يحن إليه، يحج إليه يعود دون أن يعي أن هذه العودة ربما تمسك فى ثناياها الموت والرغبة فى الفناء.

تبدأ السيرة الذاتية للطفلة الزيات بالبيت القديم، وتبدو صورة ذلك البيت لا كميني وإنما أنها كجزء من لا وعى الكاتبة، أنه المكان البعيد الذى إحتوى وأحتظن الطفلة فى يوم من الأيام، وما اللاوعى إلا مجموعة من تلك الصور الأولية البدائية تسكن الظلام وتلوح كالأشباح التى تهدد الوعى البيت القديم هو رحم مكان أول يجذب إليه المرأة الناشئة على أمل استعادة جنة ما، مفقودة تتكشف من خلال التجربة على أنها الجحيم، جحيم السقوط فى اللاوعى الجنينى، جحيم العودة إلى الفناء وفقدان الكينونة فى الإرتداد إلى ظلمة اللاوعى.

ويسود البيت القديم منذ الوهلة الأولى حاملاً بذرة الصراع الأساسى فى السيرة الذاتية

السطح (٨) هكذا حال اعتلاء السطح أو تجاوز وانغلاق اللاوعى والصعود الى التفتيح والنضوج يحوطه الخطر، ربما كان خطر مواجهة الحياة، ربما كان خطر الإحساس بالكيثونة الوليدة وقد انفصلت نهائيا عن الفناء فى «الآخر-الرحم» ذلك الإحساس العميق بالغربة.

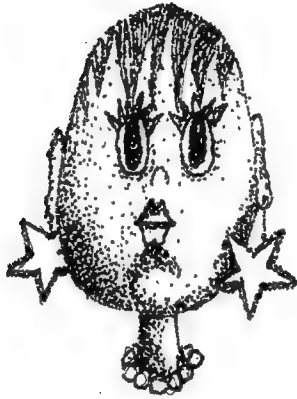
ويتحدد معنى البيت نهائيا فى وعى لطيفة الزياد، فهو البيت -الرحم اللاوعى- الموت- الفناء» كان من المستحيل أن تدرك الفتاة فى مرحلة تعليمها الجامعى ولا المرأة فى مستقبل العمر بعد أن تخرجت، وحبل الأم السرى قد انقسم، أن يحوط ما، أيا كانت، تشدها إلى ماضئها، ماضئ البيت القديم» (٩) ويظل الصراع دائرا بين العودة والتقدم، بين الرغبة فى الفناء والخروج النهائى

من «البيت-الرحم» صراع سرى، غامض وعميق» كأن الموت يكمن فى البيت ذاته» أو فى موضع آخر: «لم يسبق أن تعددت مشاعرى بالنسبة للبيت القديم بمثل ما تحدد اللحظة هو الآن يرتبط فى وجدانى بالموت»، وربما لم تتجسد مخاوفى من البيت القديم، التى تجمعت على مدى الأيام، وهو قائم بمدى ما تجسدت وقد إنهد» (١٠)، لقد تحول البيت بإختفائه من الوجود إلى مطلق من المطلقات، إلى غائب، إلى لا وعى مظلم، إلى هذا الميسم الداخلى الذى يسكننا حيث تنسحب وتسكن صورة المكان المخيف والمحرم «الرحم- الفناء» يقول بيجرا: داخل كل منا وحش أسمى يهددنا بالابتلاع فى رحمه» (١١)

ولست أسقط على البيت القديم موتا جديدا على بحكم السن، فأنا أدرك الآن أن لونا من الموت لا زمنى من البداية: خطوط خفية شدت إلى حافة الرحم، الطفلة والصبية والفتاة والمرأة

«ونزلت البئر مرات فى صحبة أبى وأنا صغيرة، ودونه وأنا كبيرة، ولم أجد فيه شيئا على الإطلاق، أو بالأحرى وجدت فيه كمال. اللاشئ» (٥)، البئر مكان الفناء والعودة المطلقة والسقوط اللانهائى فى ظلمة اللاوعى والتوحد معه: «وصلت للتوحد مع المطلق فى مرحلتين مختلفتين من عمرى وفى مكانين مختلفان إختلاف النهار والليل أما التوحد الثانى فكان» فى ظلمة بئر بيتنا القديم وأنا أتوحد مع الموت» (٦) إنه التوحد مع الموت. أليس اللاوعى مورتا للأنا وأوادا للكيثونة؟ أليست العودة والسقوط فى هذا المكان المظلم هى عودة للموت الأول قبل الميلاد الأنا والوعى؟ وأليس ذلك هو الفناء الذى نحمله فى زعمائنا السحيقة؟

وإذا كان البشر هو هذه المساحة المظلمة، المغلقة، العائدة دوما إلى الفناء الراغبة فيه، فإن السطح هو مكان التفتيح على العالم، مكان الوعى وتجاوز حدود الأنا والتواصل مع الآخر، مكان الحياة. فى السطح «أتعرف على دمياط، ومن خلال دمياط على مصر، أراها وأمسها وأسمع نبضاتها، وأشمها وأذوقها وهى تتجسدى فى كل ما أحببت وكل من أحببت، وكل ما أتحرق شوقا وأستعجل الزمن لأرى وأحب» (٧) السطح مكان يتصل بالواقع، يمكنه التلاحم معه مكان قسادر على الحب والعطاء ويقف حائلا دون الوصول إلى هذا المكان -الوعى- خطر داهم: شعبان يسكن السلم المؤدى إلى السطح وكأن الصعود إلى الوعى يحتاج إلى تذليل عقبة ما: «كان الدرس الذى وعيته فى طفولتى أن الخطر يكمن فى السلم وفى السطح، وأنى فى زمان طالما لم أحاول صعود السلم واعتلاء



أجد أبداً غرفتي وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح على وشك السقوط في هاوية أو في بحر (٤) «العودة إلى الغرفة (مكان حنيم ومغلق) - المنبرات والمتاهة - الهاوية أو البحر» رمز وصور نفسية للرغبة في العودة والخوف منها يقول بشار في كتابه «الأرض وأحلام الراحة»: «إن المتاهة هي حقيقة نفسية» (١٥) ويؤكد جيلبيرديرون في كتابه «البنائية الإنشويولوجية للخيال» (١٦) أن «هناك متاهة أولى وعمرات ملتصقة مظلمة، بدائية مر بها الإنسان أثناء الميلاد من رحم بعيد: رحم الأم». فالمتاهة والممرات هي صورة من صور دروب اللاوعي كما أنها صورة من صور الرحم، فللاوعي هو رحم الذات

التي كنتها، بالرغم من كل شيء» (١٢) ويظل هذا الحبل السري الذي يجذب الكاتبة إلى العودَة المضطربة إلى «البيت - الرحم - الفناء» يهدد الواقع (الوعي) ويقلق الحلم، وتسره لطيفضة الزيات حلما يطاردها حيث تتكرر كل صور البيت القديم (الرحم) والعودة، فمن خصائص اللاوعي هو هذا التكرار للصور البدائية من خلال صور جديدة: في مكان مغلق هو فندق أو سفينة (والسفنينة رمز من رموز الأم المهذبة (١٣) «ألف وأدور سعيا للعودة إلى غرفتي وأطرق متعثرة ومستمتة محر مشابها بعد محر من الممرات المتعددة المشابهة، ودورا بعد دور من الأدوار المتعددة المتشابهة، ولا

وضع جنين، في إنتظار الميلاد الجديد من الأرض- الأم» (٢٠) أحيا أم أموت، أقدم أم أعود، أصالح الزمن وأتحالف معه أم أخالفه وأعيش التكرار المغنى، «مشتبة أن الأرض كروية أو بالأحرى، أن مجري حياتها هي هو الكروي» (٢١) ذلك هو الصراع الأساسى فى السيرة الذاتية للطيفة الزيات، يتحدث فرويد فى كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» (٢٢) عن غريزة الفناء على أنها تكرار وعودة مضطردة إلى ماضى سحيق يستفز الأنا ويغلفها فى زمن دائرى فيما يطلق عليه، «قسرا أو اضطراب العودة»- la compulsion de repeti- tion وإذا كان البيت القديم بما يشله يشكل قطب الصراع الأول، فإن بيت «صحراء سيدى بشر» البيت الذى شهد أوج تجربة النضوج والوعى يشكل القطب الآخر فى صراع الموت والحياة، اللاوعى والوعى، «وتبقى حقيقة ألا بيت لى، وحقيقة أنه لم يكن لى فى حياتى سوى بيتين، البيت القديم، والبيت الذى شجعه رجال البوليس فى صحراء سيدى بشر فى مارس ١٩٤٩، كان البيت القديم قسدى وميراثى، وكان بيت سيدى بشر صنعى واختيارى» (٢٣) ويظل الصراع دائرا بين «البيت- القدر» (قدر الرغبة الدفينة) و«بيت الاختيار» حتى نهاية السيرة الذاتية حيث ينتصر الثانى.

«السلطة سقطت فى الأرض والسماء، ومع سقوط السلطة تسقط الحاجة الملحة للفناء فى أحضان الأب حبا وعيا، والخوف تبدد من المنع والمنع، من الأوامر والنواهي، من الملائكة والشياطين، من العقاب والحساب. وسين وجيم الملكين ودقة رجال الشرطة فى الفجر على الباب» (٢٤) هكذا سقطت فى مرحلة الوعى

والوعى، هو ماضى الوعى. أما البحر فهو من أقدم رموز الأم بأعماقه الحقيقية. كما تعده ماري يونايتر فى كتابها «حياتى»: «حلمت أن البحر يضمنى فى أعماقه وأنا مدركة أنه العمق الذى يخفىنى هو رحم أمى» فالعلم بكل رموزه يشكل الرغبة الدفينة فى العودة إلى البيت القديم. عودة تنتهى بالسقوط فى هاوية اللاوعى.

ويظهر هاجس «أو وسواس» العودة أكثر ما يظهر وتتضح علاقته بالرغبة فى الفناء. أكثر ما تتضح حينما تقترب الكاتبة من تجربة الموت.. خبثينى، يا أمى خبثينى وأنا رناد، أنا لا شئ. بالظلمة دثرينى بالغفوة فى النسيان كفنيتنى، كسفت عن السعى، لا فائدة، لا فائدة، فى الظلمة سارق قد ولن أقول لا، بالسواد سأقذرك، بالهمس سأغلف صرختى حتى لا يسمعنى أحد.. بالفلين سأبطن أحذيتى وأمضى فى عرات البيت القديم الملتوية وكان لم أمضى.. سيقولون ماتت ميتة حلوة وقصيرة.. ولن يعرفوا أبدا أنها ماتت فى البيت القديم شبابها وكهولتها» (١٨). ويؤكد تكرار مجموعة الصور المرتبطة بالعودة لأحضان الأم أو الظلمة التى يقول عنها بشار: أن «بداخلنا ليل أول هو الليل الرحيم، تلك الظلمة التى يتجرعها الجنين» (١٩) والممرات الملتوية أو النسيان والغفوة (اللاوعى) وأخيرا الموت، المعنى النهائى لتلك الرغبة الدفينة، الفناء فى الآخر، فالعودة هي عودة للفناء فى الآخر قبل الميلاد أليس الموت هو العودة المطلقة إلى اللاوعى- الرحم؟ أليس القبر هو الرحم النهائى؟ ويذكر ميرسيا ألياد فى كتابه «أسطورة العودة الخالدة» أن: «هناك قبائل بدائية تدفن موتاها فى باطن الأرض وفى

والنضوج كل أشكال الإحتواء الأولى (الأم-الأب-الرب) وخبت الرغبة فى العودة، وفتحت الشابة المقبلة على الحياة على معنى «الكل» وأدركت «ألا ملاذ فى حضن الأم وأن التحن هى الملاذ والمعنى» هذا «الكل» هو تجاوز للفناء فى غيبوبة اللاوعى. «ما عرفت خلال العمل السياسى اليومى فى الجامعة وما عرفتى، وخطواتى أخف، وضحكاتى أصفى، ومنايع القوة والإلتزام، والحب والعطاء التى أكتشفها، ذات يوم بين جماهير الطلبة فى نفسى» (٢٥) هكذا تصف لطيفة الزيات تجربة تجاوز الإنفلاق الدائرى للعودة وفتح الذات على الآخر، وفى موضع آخر: بحر الشباب يتماوج على كوبرى عباس ١٩٤٦، والشابة التى وجسدت الملاذ فى الكل قطرة من البحر، الفرح الشرس هى والقوة العارمة الفاعلة، والأنا من الأنا والمعنى لأنا نحن» (٢٦) فالأنا لا تفقد وعيها فى العلاقة مع الكل، لا تريد ولكن تزداد تماسكا وتأكيدا.

يقول فرويد فى كتابه «مدخل إلى الترجسية» أن الأنا لا تتكون إلا بالخروج من مجال الحضور الدائم للآخر الأول وهذا الخروج يخلق رغبة عارمة للعودة إلى هذا الآخر (٣٠). «وذلك ما يعرف بدراما مرحلة المرأة عند جاك لا كان. ويؤكد بيير كوفمان فى كتابه «التجربة الإثفالية للمكان» على نفس المعنى قائلا: «إما أن أفقد الآخر وأولد أنا، إما أن أفقد الأنا وأفنى فى الآخر» (٣١) فنحن منذ البداية تولد من الآخر، ينبغ وعينا من لا وعى كان يسوده اللاتعام والفناء مع آخر، ذلك الفناء الذى يعنى أن أفقد الوعى بذاتى لصالح الوعى بالآخر، ومن أجل ذلك الميلاد العنسى للوعى والأنا، اختنارت لطيفة الزيات أن تتجاوز العودة التى قتلها الزيجة الثانية «عودة فى صورة «التوحد-الفناء» كان الحب الكبير بالنسبة لى يتساوى والرغبة فى التوحد مع مطلق من المطلقات، كان يساوى

وتتعرض تجربة النضوج فى رحلة الصراع بين الموت والحياة للنكوص فيما تسميه لطيفة الزيات «الزيجة الثانية» وتعود صورة البيت القديم وتبعث الرغبة فى الفناء إلى الوجود: «لقد حسبت فى الفترة من ٤٣ إلى ٤٩ إنى حسبت الصراع الدائر داخلى لصالح واقع من صنعى واختياري وكننت وأهمة، وحسبت فى فترة زيجتى الثانية من ٥٢ إلى ٦٥، أنى إنتهيت والصراع ينحسم رغما عنى لصالح البيت القديم وكننت أيضا وأهمة، فما زال يبتى المطل على البحر فى سيدى بشر حسيبا فى حسيباتى» (٢٧) بين «البيت-القدر» و«البيت-الإختيار» تظل

التجربتين وأن إنطوت الأثنان على الرغبة الأولى الدفينة فى العودة إلى الفناء فى رحم الأم.

وتنتهى السيرة الذاتية والكاتبة قد إختارت أن تحسم الصراع لصالح الحياة والوعي والخروج من «المدار الخطأ» لما أسسته وبرغم أن السيرة تنتهى فى السجن، ذلك المكان المغلق أيضا، مثله مثل البيت القديم، إلا أنه مكان التلاقى مع «الكل» و«النحن» مكان تستطيع فيه الأنا أن تصعد إلى أقصى درجات الوعي بالذات والآخر وأن تتفجر عطاء وحباً وقدره

على الذويان دون فناء: «ومما أن تبين أنى المطلوبة حتى تحول السجن إلى صرخة واحدة تقول «شدى حيلك» وخيل إلى أن الجدران ذاتها تهيب بى أن أستقيم وأستقيم» (٣٥) أو فى موضع آخر، حين إقتربت من السجن فى زيارة: «تألق فى نفسى حب عبقرى بدد كل مسرارة حب لغنى ولف البناء.. الكربة ولف الكون، أجمعه من حولى، وسيرتى محدونى إلى السجن حنين» (٣٦) لقد تحول المكان المقيت، المغلق المظلم إلى مكان للإنتلاق، لتجاوز الموت إلى الحياة، والعودة إلى التقدم، والإنتلاق إلى الإفتتاح واللاوعى إلى الوعي.

تلك هى تجربة ولادة عسيرة مضنية لذات تردت دوماً إلى الفناء، تجذبها الرغبة الخفية، الدفينة فى العودة إنها محاورة مستمرة للمخروج إلى الحياة، لتجاوز دائرة العودة المضطربة، عاشتها لطيفة الزيات صراعاً مريراً فى مواجه مع النفس، يعكسها القلق فى بعض المواضع بين ضمير الأنا وضمير الغائب (هى، الزوجة، الشابة.. الخ) مواجهة بين القدر والإختيار فى إزدواجية القتل والجانى: ويبدأ ملوثان بدمى» (٣٧)

الرغبة المحرقة فى الضياع فى الآخر، فى التحرر من جسد الأنا والتوحد مع الآخر، فى السعى إن ما هو مطلق أبدي.. أدرك الآن أنى سعتت العسر لما هو مطلق، وأن المطق قسرين الموت» (٣٢) هكذا تتضح أن تجربة التوحد تلك هى تجربة الفناء ذاتها، هى السعى إلى الموت، هى العودة إلى الموت الأول قبل ميلاد الأنا، هى وأد الأنا فى الآخر الذى يتحول إلى قبر تذوب فيه الذات كقبر الرحم الذى يحمل جنينا لم يولد بعد.

واختصارت الكاتبة أن تفقد «الآخر» المحتوى-الأب»، أن ترفض العودة إلى حالة «الضياع فى الآخر»: «ها أنا أبرأ، على وشك أن أبرأ، وأنا أرتجف خوفاً من أن تردد كينونتى الوليدة إلى الرحم» (٣٣)، إنها تكرار لتجربة الميلاد، ميلاد من الآخر، ميلاد عسير عاشته الكاتبة حتى استطاعت فى النهاية إسترداد كينونتتها الضائعة، إنه بحث جديد للأنا

وتذكرنا تجربة الزبجة الثانية والعودة إلى البيت القديم بعمل آخر من أعمال لطيفة الزيات «الشيخوخة» حيث تعيش الشخصية الرئيسية للقصة هذا التوحد المضنى مع إنتها فى علاقة تطلق عليها الكاتبة تعبير «اللاتصاق الجنينى» حين يفتى كل طرف فى الآخر فى علاقة نرجسية أولى narcissisme primaire يستحيل معها الفصل بين الأنا والآخر الذى يصيح إنعكاساً لصورة الأنا وحيث يستمد كل طرف من الآخر وجوده فى علاقة المرأة تلك (٣٤) علاقة إنغلاق وفناء نفس طبيعية العلاقة مع الآخر فى الزبجة الثانية بدرجة ربما تتفاوت بين

bachelard(g.)les reveries-١٩
du repos,ibid,p 104
eliade(mircea)le mythe-٢٠
de l'eternel retour
gallimard,1969,p47

freud(s.)au de la du pri-٢٢
ncipe de plaisir dans essais de
psy chanalyse,gallimard,p1974

٢٢- لطيفة الزيات، ص ٢٨

٢٤- ، ، ، ص ٣٣

٢٥- ، ، ، ص ٣٠

٢٦- ، ، ، ص ٦١

٢٧- ، ، ، ص ٢٩

٢٨- ، ، ، ص ٣٣

٢٩- ، ، ، ص ١٥١

freud (s)pour introduire-٣٠
le narcissisme \ galli-
mard,1971,p51

kaufman(p.) lexperi-٣١
ence,j,vrin,1984,p148

٣٢- لطيفة الزيات، ص ٥٥

٣٣- ، ، ، ص ٦٤

lacan(y)le stade du mi-٣٤
roir -in les
ecris,gallimard,1974,p11des

٣٥- لطيفة الزيات، ص ٨٨

لطيفة الزيات، ص ٨٧

٣٧- ، ، ، ص ٥٥

الهوامش

١- لطيفة الزيات، «حملة تفتيش أوراق
شخصية»، ص ٧

bachelard(g) la poetique-٢
de lespace-

p.u.f,1981,p67

٣- لطيفة الزيات، ص ٨

bigras(julin)les images de-٤
la mere gallimard,1968,p93

٥- لطيفة الزيات، ص ٢٨

٦- لطيفة الزيت، ص ٥٥

٧- لطيفة الزيات، ص ٢٦

٨- ، ، ، ص ٢٤

٩- ، ، ، ص ٣٢

١٠- ، ، ، ص ٣١

bigras(j.)ibid,p87-١١

١٢- لطيفة الزيات، ص ٣١

bachelard(g.)leau de-١٣
pelreves,jose corri,1989 p67els

١٤- لطيفة الزيات، ص ٣١

BACHELARD(G.)LA-١٥

TERRE DE les reveries du
rhos jose corti,1948,p97

durand (gilbert)les-١٦
structures onthropologiques de
limaginaire,bordas,1984,p293

bonaparte(morie)ma -١٧
vie,gallimard 1964,p96

١٨- لطيفة الزيات، ص ٩١

رسالة مهرجان القاهرة السينمائى: ليه يا بنفسج بتبهج وانت زهر حزين

المستودع» للمخرج الشاب كوينتن تارانتينو، والثانى هو «معا» للمخرج أندرو كيروامونتى. وعلى مدى ثلاث ساعات أو يزيد، كنت أبذل ساقا فوق ساق- مللا وندما على ضياع الوقت- شاهدت رجال العصابات يقتلون بلا رحمة ويريقون دماء الشرطة ويستغلزون تعذيب الآخرين (يقطع الأذان أو الحرق إلخ) حتى يهدت الشاشة فى عيني بقعة حمراء كبيرة تتحرك فى اركانها شخصيات هستيرية. ثم أنى شاهدت فنانا تشكيليا بوهيميا يمارس الجنس (الجميل) مع فتاة تعرف بها وتزوجها ثم طلقها ثم مارس معها الجنس ثانية ثم تركها ثم عاد إليها وطلب منها الزواج وكانت ابنته قد بلغت من العمر نحو أربع سنوات.. وقد أخطأ عامل الماكينة فعرض ثلث الفيلم مرتين نظرا لخطأ فى ترتيب البوينات!!

ولكن.. لا أنكر وجود ملامح جمال تقنى فى هذين الفيلمين. ومن لا يملك الآن أدواته السينمائية فى بلد متقدم تقنيا مثل الولايات

فى آخر أيام مهرجان القاهرة السينمائى السادس عشر، ذهبت لمشاهدة حفل التاسعة والنصف مساء، فى إحدى دور العرض الخاصة وسط المدينة. وبعد انتظار طويل للحصول على التذكرة (الغالية)، وجدت أحد رجال الأمن يمنعنى من الدخول ويشير إلى لافتة بخط صغير، معلقة على حائط جانبي، تقول: فلم أمريكى- الرجال المحترمون- يعرض لأول مرة- ممنوع دخول الأحداث والسيدات والآنسات. ولم تكن المرة الأولى التى لا أدخل فيها دارا للعرض بسبب تغيير مواعيد الأفلام أو أماكنها.. ولكنى دأبت على الظن أنه حال المهرجانات! أما مساراتى بالأحداث! فألف لعنة على العقول الضيقة!

ولأننا فى مجتمع ذى سبعة وجوه، فقد «سُح» لى (رغم جنس) بدخول فلمين أمريكيتين أخريين لا يقدان (على ما يبدو والله أعلم) عنفا وجنسا عن هذا «الرجال المحترمون» والذى لم يرد ذكره مطلقا فى كشالوج المهرجان! الفيلم الأول هو «كلاب



المجنّد، الذى يضطر لأن يقصّ على أفسراد
العصاية قصة مشوقة أعدها مسبقا (من
خياله) وهى لم تحدث له فى الواقع... حيث أن
الحكى هو مصدر مصداقية كل فرد من أفراد
العصاية وهو أيضا محرك الفعل إيجابا أو
سلبا. وعندما يحكى رجل الشرطة الحكاية
التي لم تحدث له فأننا نشاهدها على الشاشة
متحققة بالفعل أثناء الحكى خارج الصورة.
وهى نفس القصة التي تدخل فى مستوى
آخر من الحكى هو الفلاش باك الذى يعادل
ذكريات رجل الشرطة المحتضر.

ولاتفيف الشاعرية (المتفعلة أحيانا) عن
فيلم «معا» الذى يلعب فيه المونتاج دورا
أساسيا من خلال التقطيع السريع فى المشاهد
الجنسية والاعتماد على المزج وعلى الفوتو
مونتاج بالأبيض والأسود، بمصاحبة بعض
أغنيات البوب التقليدية، هذه الشاعرية التي
أريد منها أن تحقق لقصة لقاء جسدى بحث
صيفة الحب الحقيقى... فينتهى الحال بالرسام
البوهيمى إلى وضع النظارات المستديرة

المتجددة؟ وإن ظلت أزمة الأفلام المائلة من
الدرجة الثانية هى وهم التعبير عن واقع ما أو
عن فكرها غالبا ما يتضح فى النهاية مدى
سطحيته. بالإضافة إلى الحضور الدائم للعنف
والجنس المقدس تحت ستار الحب تارة وتحت ستار
عنف الحياة اليومية تارة أخرى. ثم أننا
نكتشف فى النهاية أن أحد رجال العصاية التي
تقتل عن آخرها ليس سوى رجل شرطة طيب،
وأن فتاة الفنان التشكيلي تعاني من عقدة
نفسية (مقعدة من أجل التفنن) وتعجز (فى
الواقع) عن الشعور بالنشوة رغم جاذبيتها
الظاهرة.

ويظل مستوى الحكى ومنابره المتعددة
وثائقية الزمان والمكان المتحققة من خلال
الفلاش باك من أهم مزايا فيلم «كلاّب
المستودع». فكل فرد من أفراد العصاية يتذكر
كيف انضم إلى العصاية وكيف تم الاتفاق على
العملية من خلال أسلوب الفلاش باك
التقليدى. فينما عدا فلاش باك رجل الشرطة

(الفلسفية) وإلى طلب الزواج من زوجته السابقة.

تتجلى هذه الشاعرية بحق في فيلمين من أفلام المسابقة الرسمية هما بستان الكرّز الايطالى ولاكى الصبى الطائر النرويجى. والواقع أن المقارنة بين الفيلمين قد تكون مجحفة، نظرا لتاريخ السينما الايطالية العريق الذى لا يضاهيه فى شئ تاريخ السينما النرويجية. بالإضافة إلى أن بستان الكرّز هو الرؤية المعاصرة لمسرحية تشيكوف الشهيرة والتى تتجلى سينمائيا وتظهر ماكان خافيا فى النص المسرحى. ولأن السينما تعطى للنص امكانات مكانية واسعة فان حوارات الأبطال- الأم ، شارلوت، الخ- تنقسم إلى عدة أجزاء ويتم تصريحها فى أماكن مختلفة مع الحفاظ على تتابعها المنطقى فى النص المسرحى. كما يلجأ المخرج للفلاش باك (مرة أخرى) ليعبر عن أحاسيس ذقينة أو رغبات لم يكن من الممكن اظهارها على المسرح أو فى النص لمسرحى المقروء. نظرا لظروف العرض وظروف الطبع فى زمن تشيكوف.

وفى بستان الكرّز، ترتبط الشخصيات بالمكان فى علاقة عضوية هامة ودالة. فالأسرة الصغيرة المكونة من الأم والابنتين والمحيطين بهما تضطر لبيع البيت العتيق والأراضى المحيطة به لابن الفلاح الثرى، الذى ينوى تقسيم الأرض وهدم البيت لبنى فوقهما بيوتا كثيرة للفقراء. هكذا يلتقى العالمان- عالم الأم وعالم الفلاح الثورى رغم علاقة الحب التى تربط بينهما. فترحل الأم ومعها يرحل الجميع ولايبقى فى البيت سوى مالكه الجديد الذى يحرقه (كعلامة على آخر بقايا العهد البائد).

والمكان هنا ليس فقط شاهدا على العصر ولكنه محرك أساسى للفعل الحاضر والماضى ومحور صراعات طبقية ونفسية (تتنافس الأم مع ابنتها على حب الفلاح) ذقينة. ولذلك لا يخرج الفيلم فى تناوله المعاصر لمسرحية تشيكوف عن إطار هذا المكان المتسع سينمائيا والذى يضيق بشخصياته رغم اتساعه والذى يشعروا بأحادية الخشبية المسرحية من خلال أحادية الشعور بالإحباط العام.

وبينما تجتث شخصيات بستان الكرّز إحباطها واضطرابها وتعاود دائما رحلة البحث عن الذات، يبحث الصبى الطائر لاكم عن عالم مختلف تتغنى فيه مشكلات المراهقة والوحدة التى يشعر بها، بعد تفكك أسرته ومع محاولات أمة العذبة للانتحار. ينتهى مخرج الفيلم النرويجى سفند وام الى جميل السبعينيات فى السينما النرويجية والذى حصل على دعم الدولة المادى فى محاولة البحث عن صيغ جديدة للتعبير الواقعى تختلف عن تقاليد الحكى المتعارف عليها حتى ذلك الحين فى النرويج. ومن هنا جاء فيلمه «لاكى الصبى الطائر» فانتازيا واقعية (إذا جاز لى التعبير) حيث يحلم لاكم بالتحليق كلما واجه مشكلة ما وعجز عن حلها.. حتى أنه يتخيل أن الأجنحة سوف تنبت فى ظهره ذات يوم حتى يهرب من واقعه الأليم هذا إلى واقع أقل سوءا. وربما يقع العبء الفنى الحقيقى فى هذا الفيلم الرقيق (ذى الايقاع البطئ أحيانا) على التصوير والإضاءة. فقد قدم المخرج خليطا من لوحات تشكيلية تأثيرية (لاكى يركض فى المروج عاريا كلوحات فان جوخ) أو تعبيرية (لاكى

حزين.. وصاحب القهوة.. والعربجي (سيد عبد الكريم فى دوره الجميل).. وكان هؤلاء جميعا جزءا لا يتفصل من المكان.. وكان أصواتهم وجليتهم جزءا من الأغنية الحزينة المبهجة ببهجة شخصيات الفيلم.

ورغم ارتباط جميع الشخصيات بمن فيهم المطرب الضرب وشخصية (أحمد) فاروق القيشاوى بخيوط حريرية إلى مكانها المصيرى، فإن المطرب يعلم، كما يعلم أحمد بالخروج من الحارة- والصعود الاجتماعى مثل صديقة الغائب (على). لكن المكان أقوى من الحلم، فعلى يعود إلى الحارة فى النهاية مثقنا بالجراح حيث يموت وهو يؤكد أن الحياة ماهى إلا لعبة كبيرة كما يعود (أحمد) بعد أن ترك الحارة، ليعاود الغناء مع اصداقائه فى الأفراح. وكان لامخرج لهؤلاء سوى الحلم الكبير والفراغ الكبير.

إن إخراج رضوان الكاشف وحوار سامى السيسى النابض استطاعا خلق عالم يعيش بيننا ولا نراه هو عالم أطراف المدينة حيث يستمد البشر قوتهم من صمودهم، ومن ذلك الخليط الرائع من الحزن والبهجة ومن حب الحياة والرغبة فى الاستمرار. هذا العالم الذى ينتظر بصبر لحظة انفراج واحدة يتنطلق منها إلى مصيره المحتوم، وكان الفيلم يطرح فى نهايته قضية جديدة تخرج من ميلودراما الموقف الأخيرة ليقول لنا ماذا لو ظل الأصدقاء الثلاثة فى ذلك التية الكبير فى الجبل، يقتنون ويحلمون هكذا. ويتنظرون إلى المدينة التى يشتهونها؟ ماذا لو ظلوا بابتسامهم يطمعون ذلك القهر الكبير؟

يجلس فوق سطح البيت ليلا فى اضاءة زرقاء قاتمة) أو سيرى بالية رمزية (الذى يقبع مثل الجنين عاريا فى عش كبير وتقع بجواره بيضة فى نفس حجمه) الى آخر تلك المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى.. وهى فى الواقع محاولة لتشكيل حلم لاكى بالطيران وشعوره المتحقق سينمائيا بنمو أجنحته كلما تعرض لموقف مأزوم.

يرتبط هذا الواقع المأزوم بواقع المكان وخصويته فى الفيلم المصرى «ليه يانفسج» والذى حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو أول فيلم روائى طويل من إخراج رضوان الكاشف.

فى «ليه يانفسج» ترتبط الشخصيات بعلاقة حميمة وقدرية بالمكان، هذا المكان الذى لا يقتصر إلى الشاعرية رغم أنه يقوم فى عالم المهمشين المقيمين على أطراف المدينة. الحارة ببيوتها الضيقة وشوارعها الصغيرة ولا انتظامها، سينما الحى التى تعرض أفلام عبد الحليم القديمة، القهوة/ البار البلدى، أطراف الجبل حيث يعيش- سارق الخمير وصديقه، الخ.. تتولد شاعرية المكان من تفاصيلة الدالة على الزمن الماضى رغم تعاميشها فى الحاضر: فى عشة الأصدقاء الثلاثة، فاروق القيشاوى وأشرف عبد الباقي ونجاح الموجى، نجد على الحائط صورا «لعبد الحليم حافظ ولجمال عبد الناصر والعلم ذى النجوم، السرير ذى العمدان الذهبية، وفى القهوة / البار شخصيات هى فى الواقع جزء من الديكور المصمم، لتكرار وثبات تواجدها مثل المغنية المتجولة ذات الصوت الشجى والتى تغنى ليه يانفسج بتبهج وانت زهر

مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة:

ربع قرن من الناس

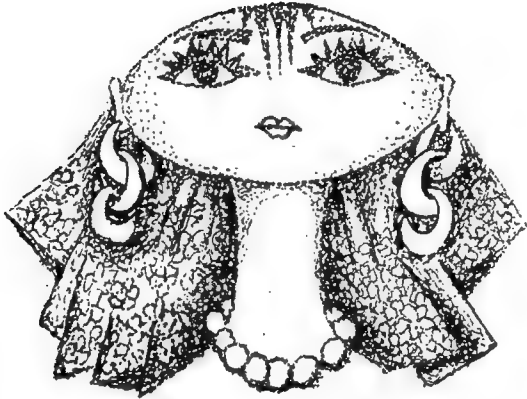
وزير المعارف وكان الجيو العام بالغ الحماس والتشويق، فيما يتصل بالجدل المحتدم وقتها حول مصير الموسيقى العربية التقليدية، وساهم المشاركون الكبار في المؤتمر، في إثراء النقاش بأراء بالغة الأهمية.

وكان لافتنا للنظر أن ينطلق المؤتمر من أن الموسيقى العربية تعيش أزمة يحاول المؤتمر اقتراح حلول لتجديدها، واستعادة مكانة الموسيقى العربية في مجال الموسيقى العالمية، وكانت هناك مشاكل فنية يعرضها وضعها المؤتمر نصب عينيه، مثل قضية النظرية الموسيقية العربية، التي أخفق الموسيقى الفرنسي فيلوتو المصاحب للحملة الفرنسية، في العثور على قواعدها ونادى علماء موسيقيون عرب منذ القرن التاسع عشر بالغاء «الربع تون» من الموسيقى العربية. وقد نادى بهذا العازف الشامي منصور عوض والملمح الإيراني علي نقى وزيري، ضمن أبحاثهما لمؤتمر ١٩٣٢، بينما انشغل البعض الآخر - قبل المؤتمر واثنائه - بالانجاء العكسي، أي تطوير الآلات الحديثة لقواعد الموسيقى العربية، بل ومحاولة ابتكار آلات مناسبة، وكان «البيانو الشرقي»

ربما يدخل الأسبوع الرابع من نوفمبر الماضي في سجل الأحداث الكبرى. التي عاشتها الموسيقى العربية في هذا القرن، عندما شهدت دار الأوبرا بالقاهرة مهرجان الموسيقى العربية على مدار ٦ ليال، شهدت خلالها فرق الموسيقى من مصر وتونس وليبيا والأردن وسوريا والسعودية.. وأيضاً أسبانيا.

جاء المهرجان احتفالاً باليوبيل الفضي لإنشاء فرقة الموسيقى العربية المصرية (نوفمبر ١٩٦٧) وانهقد على هامشه مؤتمر الموسيقى العربية الخامس، لمناقشة قضايا ومشاكل الموسيقى العربية، وسبل تطويرها لمواكبة روح وإيقاع العصر. وبين المؤتمرات الخمسة، ما يزال مؤتمر القاهرة عام ١٩٣٢، هو الأهم، من حيث حجم المشاركة وقيمة الأبحاث العلمية. وكان لغياب العراق عن المؤتمر الأخير - لكل الأسباب الظاهرة والخفية - مرارة لا يمكن أخفاؤها، بينما كان العراق - إلى جانب مصر - فارس المؤتمر الأول، وتبعه الذي لا ينضب ثراؤه الموسيقي.

انعتق مؤتمر القاهرة الأول (٢٨ مارس - ٣ إبريل ١٩٣٢) بدعوة من الملك فؤاد الأول، وبترأسه حلمي عيسى باشا



ثمرة أحد هذه الجهود ،على يد المحامي نجيب النحاس والهندس إميل العريان. وهكذا ،كان الجدل العام فى أروقة ١٩٣٢ متطلقا من شعور قوى بتدهور حال الموسيقى العربية. وجهل معظم محترفيها. وألح الرأى العام بين الباحثين على ضرورة التجديد والتطوير. وكان السؤال: كيف؟ وأجاب الباحث والملحق اللبنيانسي إسكندر شلفون (١٨٨١-١٩٣٤) بضرورة تسويغ الموسيقى للعلم الدقيق، قائلا «إن كل الموسيقى غير مدونة لا تتطور، كل موسيقى بلا قانون انسجام الأصوات (الهارمونى) لا تتطور كل تعليم موسيقى بلا انتظام صارم لا طائل من ورائه». وهاجم شلفون التلقين الشفوى للموسيقى، وكان رد الفعل بين الموسيقيين المشاركين فى المؤتمر- وقد أصبحوا فريسة انتقاده- هو أن يلتصوه خارج قاعات المؤتمر، وبالفعل تم إبعاده.

ثمرة أحد هذه الجهود ،على يد المحامي نجيب النحاس والهندس إميل العريان. وهكذا ،كان الجدل العام فى أروقة ١٩٣٢ متطلقا من شعور قوى بتدهور حال الموسيقى العربية. وجهل معظم محترفيها. وألح الرأى العام بين الباحثين على ضرورة التجديد والتطوير. وكان السؤال: كيف؟ وأجاب الباحث والملحق اللبنيانسي إسكندر شلفون (١٨٨١-١٩٣٤) بضرورة تسويغ

وبينما استمر الجدل حول سبل التحديث، خرج المؤقر بأكبر انجازاته، عندما نجح فى تسجيل أعمال الفنانين المشاركين فى المؤقر، على ٣٦٠ قالباً من اسطوانات ذات ٧٨ لفة، بقى منها فى المكتبة الوطنية فى باريس ٣٣٥ قالباً سليماً، وكانت لفنة طيبة من المؤقر الأخير أن يطبع ١٠ شرائط كساسيت من هذه الأعمال، ويعرضها للبيع على جمهور المهرجان بدار الأوبرا.

بعد ستين عاماً كاملاً، كانت نفس القضايا تشغل بال ملحنى وباحثى المؤقر الأخير، فواصل الملحن والمباشر اللبائى توفيق الباشا رسالة شلفرون، من أجل « تطوير حقيقى » للأداء، الموسيقى، وليس مجرد الوقوف على إعادة تقديم التراث كما هو، وإلا لن يكون هناك معنى لوجود « أوركسترا من ٤٠ عازفاً، تؤدى ما كان يعزفه خمسة عازفين، وتساءل الباحث ضحكاً، وهو يرد على اعتراضات الآخرين: فى آخر القرن العشرين، لا تريدون أن يخرج ابداعنا عن مجرد ترديد: « ياللى أمان؟ »

وأضاف الباحث التونسى محمد القرفى بعداً أعمق لأزمة الموسيقى العربية الراهنة، وهو ارتباطها بتحديات وأزمات المجتمع العربى، وحده إمكانية التجديد بأنها « تطوير للصالح من التراث بعد النظر فيه » دون إلفائه كاملاً، أو الفرق فيه تماماً.

وتركزت أهم توصيات المؤقر فى بذل الجهود للحفاظ على التراث الفلسطينى، وبضرورة تحقيق التراث العربى وتدوينه، وإنشاء مراكز لعبشة فى كل دولة. ومواصله البحوث والدراسات. الخ

بعيداً عن قاعات البحث، استمتع رواد الأوبرا بسهرات لا تنسى، ساهمت فيها فرق الدول المشاركة. وتساينت درجات الاقناع والكفاءة بين فرق كبيرة - كالفرق المصرية الثلاث: العربية، والقومية، وأم كلثوم - وفرق صغيرة يغلب عليها طابع الهوية، كفرق اليرموك، وفى حين واصلت سوزان عطية أداءها المدهش لأغنيات أم كلثوم، بغنائها « للصبر حدود »، قدم سليم سحاب توزيعاً رائعاً لأغنية « حلم » لكوكب الشرق، بأداء ناعم ودقيق من الكورال. أما مفاجأة المهرجان فكان المطرب التونسى لطفى بوشناق، الذى قدم على مدار ليلتين نموذجاً للفناء التقليدى، الوصلة التى تبدأ بالليالى والمواويل، وتنتهى بالدور، وتفتن الملقى الكبير فى استعراض قدراته الصوتية وبديتهه الارجحالية، مع تخته الصغير.

كان مشهد الختام رائعاً، يليق بليالى المهرجان، عندما عاد المايسترو حمادة النادى إلى قيادة فرقة الموسيقى العربية - عروس المهرجان - بمشاركة عازفين وكورال من جميع الفرق المشاركة، وغناء من لطفى بوشناق.

واختتم الفاصل التراثى بنشيد العرب، الذى لحنه زكريا أحمد.

وهكذا انقضت ليالى المهرجان والمؤقر، وبقيت نقاط الاتفاق والاختلاف قائمة، والتمساؤل القديم عن مستقبل الموسيقى العربية، التى تمسقط الآن « ضحية التجارة » كما يقول الباحث الفرنسى كريستيان بوخيه، لكن المؤكد أن أنغام محيد عثمان والحامولى وسيد درويش وعبد الوهاب ما زالت تسحرنا، وما زالت خالدة وسط ضجيج التجارة.

رد على الأستاذ أبو سيف يوسف:

الحقيقة بين النص المجتزأ والقراءة الظنية

يوسف وقراءته للحوار فرضت على أن أتعجل بهذا التوضيح.

ولأبدأ الحكاية من أولها. لقد استغرق هذا الحوار أكثر من ثلاث ساعات ونصف، ولهذا كان من الطبيعي أن يتم اختصاره وتركيزه في صفحات محدودة تتيحها المجلة. ولهذا حرصت على أن أؤكد على ضرورة عرض الحوار على بعد تفرغه وتركيزه في الحدود التي تسمح بها المجلة، حتى أشارك بالرأى فيها ينبغي التركيز عليه، وفيما يمكن استبعاده، فالحوار كان أقرب إلى الحديث الانطباعي التلقائي الذاتي أكثر منه حديث توثيق وتدقيق، وفاجأني الأستاذ حلمي سالم -بلفظه المجهود- بعد بضعة أيام بأن الحوار قد تم تفرغه وتركيزه وهو الآن في المطبعة، وفسر لي ذلك بأنه حريص على ألا أتدخل جانبي فأعمل على تعقيل الحوار وحرمانه من تدفقه وتلقائيته، وشكرت له دوافعه التي لم أشك في صدقها، ولكنني تمسكت بضرورة مراجعتي للحوار بعد ما تم فيه من تركيز، واستجاب الأستاذ حلمي مشكوراً، وزارني في ساعة متأخرة من الليل

شكراً للأستاذ أبو سيف يوسف، على مقاله «اليسار وتاريخه المستباح» المنشور في العدد الماضي من «أدب ونقد» (٨٨)، والذي يرد فيه على بعض ما جاء في الحوار الذي دار بين أسرة «أدب ونقد» وبينى، بمناسبة بلوغى السبعين من عمري. وقد يتعجب القراء لهذا الشكر، فقد كان مقال الأستاذ أبو سيف مشحوناً بسوء الظن بى وخالياً من أى لسة مودة، «فأدب ونقد» -كما يقول في مقاله- أرادت أن تحتفل بى أما أنا أردت أشياء وأشياء: أردت تشويه سمعة زملاء وتشويه مواقف وتاريخ، بل سميت إلى الاستفزاز والانتقام، إلى آخر ما جاء طوال رده من إدانات صارخة، ومع ذلك فأنا أشكره جاداً وصادقاً، لأنه يتيح لى أن أوضح أموراً ملتبسة جاءت في الحوار بين أسرة «أدب ونقد» وبينى، وخاصة في صورته المنشورة والحق أن ما غمرتنى به «أسره أدب ونقد» من كريم احتفالها بعيد ميلادى دفعنى أن أقصر بعد نشر الحوار، على الاتصال بالاستاذة فريدة النقاى والاستاذ حلمي سالم لأشكرهما عليه، دون أن أصرح ببعض أمور أزعجتني في النص المنشور. ولعلنى اكتفيت في حديثي مع الدكتورنة أمينة وشهد بأن ألمح إلى ذلك، وتسررت بينى وبين نفسى أن أحرص على نشر الحوار كاملاً بحسب النص المسجل ضمن كتاب أزمع نشره قريباً، وأن أكتفى بهذا توضيحاً لما هو ملتبس في الحوار المنشور. ولكن مقال الأستاذ أبو سيف

تأميمات عبد الناصر تصنع تراكما سريعا لما يسمى برأسمالية الدولة الاحتكارية ووافقه على ذلك أبو سيف وغيره من الزملاء. رغم أنهم كانوا خارج المعتقل.

وقبل أن أعرض لما استخلصه الاستاذ أبو سيف من هذا النص أعود الي النص في التسجيل فلا أرى فرقا اللهم إلا في الفقرة الأخيرة فبدلا من «ووافقه على ذلك» يقول التسجيل «وتبنى هذا الرأي أبو سيف يوسف وزملاء له لم يكونوا في السجن. كانوا برة» وأظن أن هذا النص سواء في صورته المنشورة أو في تسجيله لا يمكن أن يتضمن ما استخلصه الأستاذ أبو سيف من أنني أقول بأنه كان يقوم باتصالات مع الحزب الشيوعي السوري ومن أن قيادة الحزب الشيوعي المصري كانت تستلهم موقفها السياسي من الحزب السوري على غير إرادتها، وأن هذا -كما يقول- يندرج تحت محاولة تشويه الآخرين، فالقول بتبني هذا الرأي لا يعني الخضوع للآخر أو فقدان الإرادة، بل لعل القول «بالموافقة» الذي جاء في النص المنشور لا يعني ذلك كذلك، ولا يعني بالقطع الاتصال ذاتيا أو موضوعيا بالحزب السوري، ولهذا لم أفهم كل هذا الجهد التاريخي الذي راح يبذله الأستاذ أبو سيف لاثبات استحالة اتصاله بالحزب السوري لوجوده آنذاك في سجن الإسكندرية. إنه جهد شكلي لا علاقة له بالمقصود. فليست القضية أن يكون في الخارج أو داخل سجن من السجنون، ففي الحالتين كان من الممكن أن يتبنى رأيا، وأن يعبر عنه، وأن يصلنا هذا الرأي حيث كنا في أبي زعبل او هذا ما حدث، فقد تلقينا رسالة من قيادة الحزب في الخارج التي كان الرفيق عباس- أي

حاملا معه الحوار بعد اختصاره وتركيزه «واتفقتا على أن يمر على في الصباح بعد مراجعتي للحوار، وبعد ألا أغير من الحوار إلا ما أرى فيه من خطأ أو اختلاف عما قلته. وبالرغم من أنني اختلفت مع ما تم التركيز عليه في الحوار، فهناك مثلاً فقرة طويلة حول الشكافية لم ترد في هذا التركيز، وهناك إضافة في بعض التفاصيل السياسية على حساب تفاصيل أخرى، فضلا عن الالتباس في صيغ بعض الفقرات، وعدم ذكر فقرات أخرى، ذات ذات طابع شخصي أو سياسي، قنيت أن تكون موجودة، فإني احتراما لمواعيد المطبعة وتقديرا للجهد الكبير الذي بذله الصديق العزيز الأستاذ حلمي، وربما نتيجة لإرهاقي الشديد طوال الليل، اكتفيت بتصحيح بعض الأخطاء الجزئية التي لا تغير من بنية الحوار. وجاء الأستاذ حلمي في الصباح لابتلام الحوار بوصارحته برأبي وأذكر للحق أنه أبدى استعدادا للانتظار حتى يتيح لي مزيدا من المراجعة، ولكن ادراكا مني -مهنيًا وأخلاقيًا- لمعنى التأخير عن إرسال المواد للمطبعة في الوقت المناسب، رأيت أن أترك له الحوار كما هو، ولهذا فأنا مستول -في النهاية- مسئولية كاملة عن الصورة التي تم بها نشر الحوار، ولذلك فأنا أنفهم رد فعل الأستاذ أبو سيف الحساد على بعض ما جاء في هذا الحوار. وإن كنت أرى أنه تجاوز في رد فعله حدود مودة وحسن ظن كنت أتوقع أنها -رغم الخلاف والاختلاف- قائمة بين الزملاء والمثقفين. وأنتقل الآن إلى النقاط الأساسية في رد الأستاذ أبو سيف:

١- يسوق الأستاذ أبو سيف نصا في حوار المنشور يقول بأن خالد بكداش قال بأن

الاستاذ أبو سيف- على رأسها بهذا الرأي حول الإجراءات التأميمية، وكنا قد سمعنا رأى خالد بكداش المشابه لهذا الرأى من راديو استمعنا تصنيعه داخل زنزانتنا، هذا ما أذكره تماما- وأذكر اختلافى واختلاف غيرى فى اللجنة القيدية فى أبى زعبل مع هذا الرأى، ولقد كان هذا الرأى هوالذى دعائى أن أفكر جديا فى الانفصال عن هذه المجموعة الحزبية كما أشرت فى الحوار المنشور.

٢- ثم يشير الأستاذ أبو سيف الى تفصيلا صغيرة ليثبت عدم أمانتى وحرصى على الإساءة إلى آخرين، قائلا «بأننى ذكرت أن وحدة الحزب الموحد قامت بين تسع منظمات والثابت فى تاريخ هذه الوحدة أن المنظمات التى توجدت لم تكن تسعا بل خمسا» فهل يتصور الأستاذ أبو سيف- كما يوهم فى كلامه -أننى غاليته فى العدد لأضعاف من قيمة الدور الذى قيمت به مع شهدى عطيه لتحقيق هذه الوحدة، وعندما أعود للتسجيل أجدنى أقول « بين خمس أو سبعة أو ثمانية أو تسعة تنظيمات » لم أكن أتذكر فى الحقيقة وأنا منطلق فى حديث أبين فيه خطوات نمو الوحدة من الموحدة إلى المتحد الى الحزب الواحد أخيرا، ولم تكن القضية قضية عدد، أو كان الامر تسجيلا لعدد! ولهذا لست أدري بماذا يوحى الأستاذ أبو سيف بقوله فى هذه الفقرة من كلامه بأننى قصدت بهذا أن أقول رأيا فى أشخاص بعينهم بذكر أخبار غير صحيحة عنهم، أى منطق هذا أو أى سوء ظن؟

٣- وبنقلنا الأستاذ أبو سيف بعد ذلك إلى الموضوع السياسى وهو الأهم فيقول بأنه غير صحيح ما قلته فى الحوار بأن غالبية اللجنة المركزية كانت ترى أن التناقض الرئيسى فى

مصر ليس بين عبد الناصر والاستعمار وإنما بين عبد الناصر والشعب، ويرد على ذلك فى الحقيقة ردا فقهيا خالصا، فيقول «لو صح هذا لما قامت الوحدة بين المنظمات الرئيسية فى الحزب و، ذلك لأن الحد الأدنى من الاتفاق بين هذه المنظمات هو أن التناقض الرئيسى قائم بين قوى الثورة من ناحية وقوى الاستعمار من ناحية أخرى وأن التناقضات بين النظام والشعب هى تناقضات ثانوية أى غير عدائية، وأن البرنامج الذى طرحه الحزب الشيوعى المصرى لم يكن برنامج صدام مع السلطة القائمة، بمعنى أنه لم يكن بين المطالب ما يسمح برفع التناقض بين عبد الناصر والشيوعيين الى مستوى التناقض الرئيسى» والحق بالطبع مع ما يقوله الأستاذ :أبو سيف يوسف ولكنه حق فقهى وثائقى، بدأت به الوحدة بالفعل، وأتساءل موضوعيا وعمليا وليس فقهيًا : ما الذى حدث لهذه الوثائق والأسس التى قامت عليها الوحدة؟ « الذى حدث هو الخروج عليها، وإلا لما الذى يقسم ما حدث من انقسام بعد ستة أشهر من وحدة الحزب؟ كان الانقسام أساسا انقساما سياسيا بسبب الاختلاف حول الموقف من حكومة عبد الناصر حول ماهية التناقض الرئيسى والتناقض الثانوى. واعتقد أن الأستاذ أبو سيف يذكر جيدا ما كان يجرى فى الشارع المصرى من صدام بين مجموعته الحزبية (المعارضة) وبين سرادات الاتحاد القومى والمجموعة الأخرى (المزيدة) حول قضية الديمقراطية، ولم تكن القضية هى قضية ديمقراطية أو غير ديمقراطية، بل كانت القضية هى كيفية التعامل مع قضية الديمقراطية فى إطار التحالف مع السلطة الوطنية، أى فى إطار التناقض

ما يزال هو التناقض ضد الاستعمار والصهيونية، وأن الديمقراطية تناقض ثانوي على أنه في أبي زعبل ومع الإجراءات التأسيسية ومع هذا التشخيص بأن هذه الإجراءات إنما هي تراكم مبدئي لرأس المال لتكوين رأسمالية الدولة الاحتكارية، أخذ ميل ميزان التناقضات من جديد، فيرتفع في الواحات وخاصة بعد إعلان الميثاق إلى اتهام النظام الناصري بأنه عميل أصغر للاستعمار!

نعم كان هناك دائما خلاف داخل صفوف هذه المجموعة الحزبية (المعارضة) حول هذه النقطة وبخاصة من جانب زملاء مجموعة «حزب الراية» داخل المجموعة (المعارضة)، ولكنني في الحقيقة أتحديث عن الرأي الذي كان سائدا آنذاك وكانت تدور حوله صراعات فكرية حادة على مستوى المعتقل كله.

٤- ثم انتقل إلى مسألة اتهام الأستاذ أبرسيف لي بمحاولة تشويه مجموعة المعارضين، ويسوق تأكيداً لهذا نصاً أقول فيه «أن أكثر المعتقلين تعرض للتعذيب والإيذاء هم أولئك الذين كانوا يؤيدون عبد الناصر، وعللت هذا بأن «قوى داخل جهاز الدولة كانت ضد هذا التأييد والاندماج والتعامل مع النظام، ويريدون تحويلنا إلى قوة معادية لعبد الناصر».

وهذا رأي ما أزال أعتقده ويعتقده كثيرون غيري. لكنه في هذه الصورة منتزع للأسف في النص المنشور من سياقه، فإذا عدنا إلى النص المسجل لسمعتنا بالحرف الواحد

«عندما نذكر عملية التعذيب بأحسن أنه كان فيه اصطيداء للمجموعة التي كان فيها شهدي. كانت مجموعة جاية من الاسكندرية. كان مهرجان فيه مزايده في الحقيقة لتأييد عبد الناصر، فيستقبل استقبال بشع. أنا كنت

الثانوي، ولقد اعتبرت المجموعة الحزبية (المعارضة) أن قضية الديمقراطية قد انتقلت من مرتبة التناقض الثانوي إلى مرتبة التناقض الرئيسي أي علي حد تعبير الأستاذ أبو سيف في النص السابق «التناقض العدائي» والدخول في مرحلة الصدام. حقاً، لقد كانت السياسات والممارسات الناصرية آنذاك تتسم بالعداء للديمقراطية وتتوجهات قومية توسعية علوية في المشرق العربي وفي سوريا والعراق بوجه خاص ولكن لم تكن مواجهة هذا بتحويل التناقض الثانوي إلى تناقض رئيسي فتحويل التناقضات لا يخضع للممارسات السياسية وحدها، وإنما يتعلق أساساً بتحليل الأوضاع الاجتماعية والطبقية وعلاقات القوى ومدى ما يطرأ عليها من تحولات، وبناء سياسات موضوعية طويلة المدى بمقتضى ذلك. وبغير هذا تتفاقم الصراعات والصدامات ولا تفضي إلى نتائج إيجابية كما حدث في تلك المرحلة.

على أن الأمر لم يقتصر على ما حدث من صدام في الشارع المصري. مما يدل على هذا التغيير في طبيعة التناقضات وإنما أشير إلى ما ذكرته في الحوار المنشور، من أنه عند عودتي من اللقاء مع السادات في أواخر الخمسينات ورفض الطلب بحل الحزب، علق أحد الزملاء القياديين أن التناقض الرئيسي أصبح بين نظام عبد الناصر والطبقة العاملة وأن النظام يسعى لإخفاء هذا، وأنه يتوقع أن النظام سوف يتصل بنا مرة أخرى بعد أيام لا ليكرروا طلبهم بحل الحزب وإنما لدعوتنا للاشتراك في الوزارة!

حقاً، لقد اختفى هذا الرأي في المحاكمة العسكرية التي انعقدت في الاسكندرية، وعاد من جديد تأكيد القول بأن التناقض الرئيسي

فكرية موضع تأمل ، تتعلق بظاهرة محددة ملموسة ، وليست قضية مفاضلة بين تعذيب وتعذيب فى المطلق كما يصور الأستاذ أبو سيف .

ولم يكن الأمر كذلك مقارنة أو مزايادة بين صمود وصمود كما يتهمنى الأستاذ أبو سيف ، على أنى اعترف أن الفقرة التى استمد منها الأستاذ أبو سيف اتهامه هذا ، ويمكن أن تستمد منها انطباعا مماثلا أى قراءة ظنية جزئية للحوار ، هى فقرة صغيرة واحدة معنونة : « أنا مره يا أفندم » ولم تكن هذه الفقرة تقصد المقارنة والمفاضلة بين صمود المؤيدين وضعف وخور المعارضين ، كما تصور الأستاذ أبو سيف . فأننا كنت طوال فترة السجن فى أبي زعبل بين مجموعة المعارضين وشهدت هذه الفترة صمودا بطوليا ومقاومة متصلة من جانب هذه المجموعة ، ولقد ذكرت هذا فى النص المنشور فى حديثى عن معركة « المقاطف » وعندما ذكرت ما تعرضت له أنا نفسى من تعذيب كنت فيه أقرب الى الموت ، كان ذلك فى إطار هذه المقاومة ، وعندما سئلت فى الحوار عن سر صمودى لم أرد هذا إلى قوتى أو شجاعتي اللاتية بقدر ما نسبته إلي مؤازرة الزملاء ، من هم هؤلاء الزملاء ؟ أى المجموعة (المعارضة) التى كنت ما أزال فى سجن أبي زعبل بينهم ، وفى التسجيل حكيت قصة عودة هذه المجموعة من الاسكندرية بعد المحاكمة ، واستقبالهم على باب لومان اوردى ابى زعبل ، اصطياد الانسان ، وذكرت كيف استطاعت هذه المجموعة أن تهزم عملية الاستقبال وعملية اصطياد الانسان فى نفس اليوم ، ذلك أنه عندما أغلق علينا باب الزنزانة الكبيرة فى المساء ، وكان اليوم يوم ٧ نوفمبر ، بدأ احتفالنا

فى المجموعة الثانية على الرغم منى (أقصد المجموعة المعارضة) استقبلنا برضه استقبال بشع ، أنا عامله فى روايه اسمها اصطياد الانسان ، استقبلنا بالفعل استقبال اصطياد الانسان . عشان يخرجك من جلدك المتحضر ويحولك إلى شىء آخر ، ولكن هم (أقصد مجموعة المؤيدين) لما جم ، شهدى استقبال استقبال القتل . الشيخ مبارك كاد أن يموت . بهيج كاد أن يموت . انكسروا خمسة أو ستة أو سبعة . كادوا أن يسحقوا فى هذا العملية . هؤلاء الناس هم اللى جاءوا من مهرجان تأييد عبد الناصر بالاسكندرية ، الأمر له دلالة عشان كده كنا نقول إن هناك قوى عديدة داخل الحياة الاجتماعية والسياسية حتكافخ ضد التقائنا بمجموعة عبد الناصر . » لم يكن فى الأمر كما جاء فى هذا الكلام أى مزايادة أو تفضيل مجموعة على مجموعة فى التعذيب . إنما كنت أتحذّر عن ظاهرة جذرية بالتأمل . أن يتم مهرجان تأييد لعبد الناصر فى محاكمة الاسكندرية ، مهرجان تأييد بلا تحفظ ، فتكون النتيجة هى هذا الاستقبال الدموى ، الذى كاد أن يموت فيه أكثر من زميل ، والذى أدى إلى وقف عملية التعذيب البدنى على الأقل فى السجون ، وإن لم تتوقف أشكال أخرى منه . بلغت أحيانا حد القتل لم يكن فى كلامى شبهة المقارنة والمفاضلة بين تعذيب وتعذيب وإنما إبراز دلالة معينه لصراع داخل نظام عبد الناصر . ولعل هذه الدلالة هى التى أفضت إلى فكرة المجموعة الاشتراكية غير العلمية فى السلطة « ثم إلى فكرة « الحل » للاتماج فى هذه المجموعة فى مواجهة القوى المناهضة لها فى السلطة . ولست أناقش هنا مدي صحة هذا . وإنما أردت أن أؤكد أن القضية كانت قضية

مصادقية لهذا النص الملفق. هذا النص الآخر جاء في الجوار المنشور على النحو التالي «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا - ولمؤيدي عبد الناصر - أن زميلا لنا هو جمال غالى كانوا يضربونه ضربا مبرحا طالين منه أن يقول أنا امرأة وهو يريد تحت التعذيب المبرح بكل رقى وإنسانية ، و بلسغة رقيقة فى الرأ : أنا لست امرأة لكنى احترم المرأة وليتنى أكون امرأة فأقول أنا امرأة لكننى لست امرأة ، والمرأة انسان جميل . كان يقول ذلك وذراعه مكسور من التعذيب وينزف دما ، بينما بعض الذين كان صوتهم عاليا آنذاك ، ومازال صوتهم عاليا كان يسارع بالقول أنا مرء»

ولا شك أن هذا النص على هذا النحو يمكن أن يعطى الانطباع بالذى يقوله الاستاذ أبو سيف ، وخاصة أنه جاء بعد فقرة تسبقه تتحدث عن أن أكثر المعتقلين تعذيبا كانوا هم المؤيدين لعبد الناصر، ولكننا إذا رجعنا إلى النص المسجل سنجد أولا أن هذه الفقرة لم تأت بعد تلك الفقرة وسنجد ثانيا أنه ليس فيها الجملة الحاسمة فى بدايتها التى تقول «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا - ولمؤيدي عبد الناصر - أن زميلا لنا هو جمال غالى إلى آخر الفقرة.

ففى هذه الفترة التى كان جمال غالى يضرب مع مجموعة شهدى القادسة من الاسكندرية ، كنت أنا مع المجموعة المعارضة ، ولهذا ما كان يمكن أن أقول «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا ولمؤيدي عبد الناصر أن زميلا لنا » والفقرة فى التسجيل لا علاقة لها بالمفاضلة بين صمود مجموعة المؤيدين ومجموعة المعارضين كما جاء فى النص الملفق . وإنما كانت الفقرة حول مطلق التعذيب فى

جميعها بعيد الثورة السوفيتية ، ألقىت كلمات ، وأذكر أننا غنينا نشيدا لعله نشيد الحزب الذى ألفه الزميل العزيز الشاعر المستكأرى ، وأخذنا تستعد لاستقبال الغد ، وفى التسجيل ذكر لموقف هذه المجموعة أيضا عندما طلب منهم ضباط السجن رأيهم فى الأكل «الأكل كويس» وكان من المفروض أن يكون الرد «الحمد لله يا أفندم» وكيف تصدى عبد العظيم أنيس وشحاته عبد الحليم الذى ضاع اسمه منى فى التسجيل واكتفيت بالقول الزميل العزيز الضخم الاسكندراني لهم ووقف بقية زملاء . وقفة شجاعة ومجد مما أدى إلى إفشال عملية الامتحان التى كانوا يسعون لفرضها علينا ، عذرا إن اضطررتى الاستاذ أبو سيف إلى ذكر هذا . وفى النص المنشور رغم أنه لا يحتوى على كل ما ذكرته فى الحوار ما يؤكد أنه لم يكن فى حديثى أى مفاضلة بين صمود مجموعة المؤيدين وصمود مجموعة المعارضين ، ولهذا لم يكن لائقا أن يقوم الاستاذ أبو سيف بتلفيق جملة على لسانى يقول فيها «وأضاف (أى أضاف محمود العالم) أنه بينما وقفت مجموعة من المؤيدين مراقف هى مضرب المثل للصمود وتحمل العذاب ، فإن بعض الذين كان حديثهم عاليا وما يزال غاليا (يقصد المعارضين) كان عندما يضرب يسارع للقول أنا مرة يا أفندم . ولا أملك تعقيبا غير الأسف الشديد على هذا التلفيق المقصود لفقرة لم تأت على لسانى لا فى النص المنشور ولا فى النص المسجل . أفهم أن يكون هذا هو تفسيره ، وفهمه ، لا أن يضعه على لسانى ويقوم بتفسير وتوضيح ما جاء فيه ليوكد أنه نص لى . وهو يدمج فى هذا النص بعض تعابير جاءت بالفعل فى النص المنشور ليسعطى

إلى مقارنة معارض ومؤيد من حيث الصمود ،ولو اتبعت لى وقت لمراجعة النص لكنت ألفتيتها ،لقد كانت جزءا من حديث تلقائى ذاتى فى جلسة حوار ،لا تحفظ فيه ،وما كان ينبغي أن تنشر بل ما كان ينبغي أن تقال كذلك ،ولهذا فما أشد إحساسى بالأسف بسببها وحرصى على تأكيد اعتذارى عنها ،على أنى أحب أن أشير إلى أن النص فيه أكثر من إشارة الى احترام الزملاء الذين لم يتحملوا الألم واحترام ضعفهم وتفسير ذلك بظروف عديدة ،وأحب أن أشير كذلك فى نهاية هذه الفقرة إن إطار الحوار لم تكن فيه مناسبة لأسواق مختلف أسماء من صمدوا واستشهدوا من الزملاء فى السجون والمعقلات كما فعل الأستاذ أبو سيف فى رده على ولم يكن ذلك نسيانا من جانبى أو إغفالا ،ولم يكن الأمر كما ذكرت أكثر من مرة مفاضلة أو مزايده فى العذاب أو الصمود أو الاستشهاد فما أعز وأقرب هؤلاء الزملاء جميعا الى قلبى على اختلاف انتماءاتهم السياسية ،ولهذا فأنا سعيد للذكر الاستاذ أبو سيف هذه الأسماء التى أضاعت تاريخ الحركة الشيوعية المصرية بصمودها واستشهادها .

٥- وتبقى إشارة أخيرة حول ما يسميه الأستاذ أبو سيف ساخرا «جماليات التعذيب» وذلك تعليقا على قولى بأن العساكر متهورون مظلون ،وأنهم عندما كانوا يضربونى كانوا يخلطون بينى وبين عمدتهم وكانوا يضربون فى طبقتى التى يعادونها ،ويعلق الأستاذ أبو سيف على ذلك قائلا «عندما كانوا يضربون عشرات من العمال هل كانت تتوقف ممارستهم (للصراع الطبقي) وماذا لو علم الأستاذ محمود أن العساكر الذين تولوا

البدأة وموقف بعض الزملاء من قوة وضعف دون تحديد إن كانوا من مجموعة المؤيدين أو المعارضين ،بل فى هذه الفقرة أشرت إلى أننا فى عبرتنا عندما كان يضعف زميل فى حفل الاستقبال وكانوا يجعلوننا نقف بالساعات فى زنازيننا فى أثناء ذلك ،كنا نقول للزميل ونحن فى هذه الوقفة عندهم يصرخ ويقول أنا مش شيوعى أنا مرة ،كنا نقول له -دون أن يصل صوتنا اليه بالطبع -شد حيلك يا زميل ،اثبت .من كان يقول هذا فى هذه الفترة انحن أى مجموعة المعارضين .لم تكن الإشارة فى هذه الفقرة إذن عن ضعف معارض بالتحديد أو صمود مؤيد ،بل كانت عن مواقف الضعف عامة ولم تكن حكاية جمال غالى ودفاعه عن المرأة تحت التعذيب ،مفاضلة بين صمود مؤيد وضعف معارض ، وإنما كانت تعبيرا عن صمود زميل من الزملاء القادحين من الاسكندرية فى مجموعة شهدى ،لكنها كانت فى الأساس تقصد إلى بيان حقيقة رؤية الشيوعيين للمرأة ومدى احترامهم لها ،كان اختيار حكاية جمال غالى بهذا الهدف أساسا ،وفى النص المسجل تعليق واضح على ذلك يقول عن كلام جمال غالى مع معذبيه دفاعا عن المرأة «حوار رائع حوالين هذا الموضوع»

لم يكن فى الأمر مفاضلة إذن بين صمود مؤيد وضعف معارض ،ومع ذلك فإن الصيغة التى نشرت بها توحى بهذا ،وما أشك فى أمانة الاستاذ حلمى سالم الذى قام بتفريغ الشريط وتركيزه فلعله أخذ من حديثى عن جمال غالى هذا الانطباع الذى صاغ بمقتضاه هذه الفقرة ،على أننى اعترف أنها حتى فى صورتها المسجلة فقرة غير لائقة رغم أنها تتعلق بالموقف العام ،من التعذيب ولا تهدف

المركزي في مصر؟ وما الذي نفكر به أن بعض المستثمرين نسبيا من عساكر معتقل أبي زعبل كانوا يقدمون لنا العديد من الخدمات عندما يغيب عنهم الضباط؛ وكيف كانوا يتحدثون عن أننا «أجند ناس» ويعتذرون أحيانا عما يمارسونه علينا من تعذيب، وعندما غادرنا أبو زهيل عائدين إلى الواحات وقف بعضهم يودعنا توديعا زائرا بالتعاطف والمودة، إن الرؤية الشكلية الجامدة أو الطباقية هي التي ترى فيهم الدولة ولا ترى أنهم مهجورون ومستغلون كذلك رغم ما يمارسون من عنف وتعذيب مأسوريين به، ما أخطر أن يصبح التفسير الطبقي منهجا لتحويل البشر إلى خائنات خالية مجردة من أي حس إنساني وخصوصية ذاتية

وبعد فخلاصة هذا كله، أنني أريد أن أقول للأستاذ أبو سيف، أنني في هذا الحوار بمناسبة عيد ميلادى السبعين الذي كرمنى به متفضلين أصدقاء أعزاء وأدباء جادون مسئولون، ماسعيت فيه إلى نبش الماضى لأنتقم من أحد، أو أستفز أحد، أو أتعالى على أحد، أو أثير معارك تسبب إحباطا للناس كما يقول الأستاذ أبو سيف، فَمَا أبعدنى عن كل هذا، وما أبعد تفاصيل الحوار عن هذا كله، ولكنه للأسف سوء الظن والمنهج الشكلى التجزئى الذى قرأ بهما الأستاذ أبو سيف هذا الحوار والذي لا يمرره بعض ما فى الحوار المنشور من اجتزاء أو التباس جزئى قد يوحى بغير المقصود منه، ومع ذلك، فشكرا مرة أخرى على ما أتاحة لى رده على كى أقوم ببعض التوضيح والتصحيح وشكرا لأسرة «أدب ونقد» على سعة صدرها وعلى الدور الكبير الطليعى الذى تقوم به فى خدمة ثقافتنا الوطنية الديمقراطية وعذرا لشغلنا صحتنا بشئون لعلها بعيدة نسبيا عن رسالتها الثقافية المباشرة..

التعذيب لم يكونوا مجرد أناس مهجورين بل كانوا يدرسون تدريبا خاصا يعلّمهم نفسيا وعقليا لأداء مهامهم لكن ما يختفى هنا هو مفهوم الدولة»

والأستاذ أبو سيف يريد أن يقول أن هؤلاء العساكر عندما كانوا يضرّبوننى كانوا يمثلون الدولة ويعبرون عنها، ولم تكن لهم أى رؤية طبقية مختلفة عنها فقد استوعبتهم الدولة بثديهم. ولهذا فكلامى يفقد الرؤية الطباقية الصحيحة لمفهوم الدولة، وهو تعليق شكلى ضيق للغاية فى تقديرى، فلقد كنت أتحدث عن تجربة محدودة، عساكر بمطأ أميون من الريف، تبدو عليهم كل مظاهر القهر والفقر والمهانة، يضرّبوننى فيما هون بينى وبين قوى قهرهم وتستغلهم ألا نستطيع أن نجد فى خطابهم الذى كانوا يوجهونه لى¹ يا أولاد الكلب، يا لى بـشاكلوا المهلبية الصبح بالمعالق تعبيراً عن قهر مكبوت يطلّقونه ويعبرون عنه بما يقومون به من تعذيب ضد هؤلاء الذين يشبهون قاهريهم. حقا لقد تدربوا نفسيا وعقليا على ضررنا وضرب العمال- كما يقول الأستاذ أبو سيف- ولكن هذا لا يعنى أنهم أصبحوا يمثلون الدولة الطباقية، بل هم مجرد أدوات فى يدها، ومع هذا فهم مهجورون مهانون ومستغلون، لقد شحنا بهذا التدريب لتحقيق أهداف الدولة ومصالحها وليس مصالحهم إنهم مغيبون مغربون بهذا التدريب عن حقيقة مصالحهم نفسها وعن حقيقة خلفاتهم وأعدائهم، ولهذا فهم يصبرون بشكل تلقائى عن قهرهم الطباقى عندما يمارسون أهداف الطبقة التى قهرهم آ ولكن ألا يخرجون أحيانا رغم هذا التدريب على قاهريهم؟ وما الذى نفكر به قرد عساكر الأمن

نبض الشارع الثقافي

الدورة الثالثة لجائزة الباطين للإبداع الشعري

دورة محمود سامي البارودي

تحت عنوان «دورة محمود سامي البارودي» عقدت مؤسسة جائزة عبد العزيز الباطين للإبداع الشعري دورتها الثالثة، وقد استمرت وقائع الدورة ثلاثة أيام متتالية، عقدت خلالها ثمانى جلسات فى الفترة ما بين ١٢ إلى ١٤ ديسمبر، بواقع جلستين ليوم الافتتاح وثلاث جلسات لليومين التاليين، الأحد والإثنين، شارك فى الإعداد لهذه الندوات الدكتور : محمد مصطفى هداره، ومحمود على مكى ويوسف خليف، وسليسمان الشطى، ومحمد زكى العشماوى وجمال الدين محمد صادق، والأستاذ عبد العزيز السريع مديراً عاماً للندوات، وعقدت الدورة تحت أربعة أهداف هى :

- الإنشام فى المساعى المبذولة لإنشاء حركة الإبداع العربى فى مجال الشعر ونقده.

- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم .

- خلق فرص للقاء المهتمين بقضايا الشعر العربى.

- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين

الشباب بقضايا الإبداع فى مجال الشعر ونقده وقد افتتح الدكتور فاروق حسنى وزير الثقافة ندوة الباطين بافتتاح مدرسة عبد العزيز الباطين بمدينة نصر، ثم تم توزيع جوائز الباطين التالية.

- جائزة أفضل قصيدة : للشاعرين العماني والمصري «سيف محمد الرمضانى وحسن توفيق عن قصيدة «مخاض قصيدة» وقصيدة «السندباد» لكل منهما.

- جائزة أفضل ديوان شعري «أحداق الجياد» للشاعر المصرى حسن فتح الباب.

- جائزة الإبداع فى دراسات نقد الشعر: للأستاذين المصريين رجاء النقاش وماهر حسن فهمى.

- جائزة الإبداع فى الشعر: للشاعر التونسي محيى الدين خريف.

وقد توالت وقائع دورة الباطين بعد ذلك بقاعة «رحاب» بفندق شيراتون الجزيرة، وذلك حول موضوعين: الأول، يدور حول رائد مدرسة الإحياء محمود سامى البارودى، فى أربعة محاور، فى أربع جلسات، الموضوع الثانى، يدور حول القصيدة العربية المعاصرة، فى أربعة محاور وأربع جلسات أيضاً.

* دارت الجلسة الأولى، والتي رأسها د. سليمان الشطى حول بحث د. يوسف خليف والموسم «شعر البارودى بين التراث والمعاصرة» وكان المحقق على هذا البحث د. إبراهيم عيد الرحمن

عقب د. إبراهيم عبد الرحمن على الباحث بما لهذا الباحث من مجهودات فى الأدب العربى وماله فى بحثه من فضل التعريف بجوانب كانت خافية من حياة وشعر البارودى.

ثم وصف منهج د. يوسف بأنه «منهج النقد العلمى» الذى كان راوده الفرتسيون . «سائت بيف» و«هيسروليت تين» و«برونتيسبير» ورواده العرب: د. طه حسين ثم تلميذه شوقى ضيف وقد اعهم المعقب طريقة الباحث فى المزاوجة بين السيرة التاريخية والفنية بأنها مزاوجة أسقطت الدراسة الفنية القائمة على تحليل الأساليب ووصد وسائل الشعراء الى التعبير عن معانيهم بأيديهم ، ثم فند المعقب ما أسماه الباحث «بالنزعة البدوية» فى شعر البارودى ، ووصفها بأنها «ظاهرة القلفنيق التصورى واللغوى والمعنوى» عند البارودى ، واختتم قوله: إن البارودى أثر بالسلب على الشعر مع عوامل أخرى، أدى وأدت إلى جواره إلى بطل تطور الشعر العربى الحديث، وأن البارودى خلق قناعة فنية تتمثل فى أن التجديد يجب أن يتم فى إطار القديم.

وأخيرا ختم حديثه بوصف «البارودى» بأنه شاعر عباسى أو جاهلى، رحل عصره ونسبته بيننا!!».

* أما الجلسة الثانية والتى كان عنوانها «معارضات البارودى فى ضوء الدراسات النقدية الحديثة» ورأسها الدكتور محمد مصطفى هداره، وتناولت الجلسة بحث د. محمد فتوح أحمد وتعقيد، منيف موسى. وقد اتفق كلاهما على أهمية معارضات البارودى حيث وصف الباحث البارودى فى معارضاته «... بأنه فى معارضاته التى لم يكن لها هدف إلا المجازاة، كان جديدا فيها خلال محاكاته للأقدمين» وقال «أنا لا ننسى لشاعرنا طاقته الفذة على إحياء الشعر العربى ورد الروح

بداية تناول الباحث شعر البارودى من خلال السيرة التاريخية له والسيرة الفنية لتراثه الشعرى وهو فى تناوله لسيرة البارودى التاريخية قرر أمرين: أولهما، أن البارودى قد وجد نفسه فى مصر قد سبقته عصور طويلة من الظلام، وجد بينه وبين عصور النور آمادا بعيدة، والأمر الثانى، أن العصر الذى وجد فيه البارودى كان يتحرك فى ظل الإعلان الحضارى الذى أطلقه اسماعيل لتكون مصر قطعة من أوروبا. وقد أنتجت هذه الحياة الاجتماعية - فيما يرى الباحث - البارودى: الفارس الذى يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها السياسى، والفارس الذى يريد أن يعيد للحياة الأدبية أصالتها الأولى. ثم ميز الباحث حياة البارودى إلى ثلاث مراحل أفزتها الحياة السياسية والاجتماعية: الأولى، أسماها «المرحلة الوردية» وهى مرحلة الشباب المبكر، ويرى أنها تأثرت بعامل نشأة البارودى فى أسرة جركسية حيث اللهو، وحياة البارودى العسكرية وقد تأثر الشاعر تحت هذين العاملين بما يكافئهما فى الموروث العربى حيث «فرسان الصحراء» من أمثال عتتر وغيره، ممن افتخروا بقيم الفروسية، على نحو ما أفاضوا فى حياة اللعب والحب، المرحلة الثانية، وأسماها «المرحلة الحمراء» وهى تمتد على طول صراع البارودى بالسلطة إلى نفيه، ثم المرحلة الثالثة «الرمادية» وتشمل حياة البارودى فى منفاه وعودته إلى وطنه خاليا وحيدا بعد موت أصدقائه... وعلى النحو يستطرد الباحث إلى أن يفتختم بأن البارودى كان مخلصا للقصيد العربية. من الدوران فى الأغراض الضيقة المبتذلة، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات التافهة... ومن أفعال المحسنات البدعية وقبورها التى لم يكن للشعراء من قبل شغل إلا بها... ما باعد بينهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية...» وقد

تتجاوز نفسها في إطار التأثر بالقديم إلى مرحلة الإبداع.

* تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة: تحت هذا العنوان للبحث الذي تقدم به الأستاذ رجاء النقاش، دارت وقائع الندوة الخامسة التي رأسها د. محمد زكي العشماوي، وعقب عليها د. محيي الدين صبحي، وقد دار بحث الأستاذ رجاء النقاش أو برهن - على حد تعبير المعقب فيما بعد - «أن الشعر لا يتطور إلا من داخله وبحسب قوانينه الفطرية المتضمنة فيه، وكل محاولة لإدخال مادة غريبة ومجربة على شكله ومضمونه هي محاولة متعسفة مألها إلى الإندثار، إما بانصراف القراء عن الإستجابة إليها، أو بانضواء عناصر منها في قوام الشعر الأصلي بحيث يمثلها فيستقوى بها دون أن يخرج عن طبيعته الأصلية»، وقد عقب د. محي بقوله «لم يترك الأول للأخر شيئاً» ووصف الباحث وبحشه «بأنه أصاب مفاسل الموضوع بضربات رشيقة مختصرة سديدة بحيث وجدته أسلم له بكل ما أورد من خصائص وملاح في هذا المبحث الصعب والطويل.. ثم استطرذ في تأكيد ما وصل إليه الباحث

* وعن «علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى» البحث الذي تقدم به الأستاذ بول شاؤول وعقب عليه د. معجب الزهراني، دارت جدلية وقائع الندوة السادسة برئاسة الأستاذ على عقله عرسان، وقد دار بحث بول شاؤول - الذي أثار خلافاً واسعاً - حول ما لحقه الباحث عن «أن القصيدة كى لا تلتبس بالفنون الأخرى، عليها أن تتخلص من كل ما يشدها إلى سواها من الأغنية والتطريب إلى الصوت (الإلقاء) إلى اللوحة إلى الكولاج إلى الآلات الموسيقية. أن تتقدم عارية بقوة الكلمة وحدها»، وقد عقب د. الزهراني على

إلى كيسانه الذابل، وما ضره إن لم يكن رائداً على صعيد الخلق والتغيير ما دامت رسالته لم تكن تجديد الشعر العربي في حياته المتدفقة الفياضة. بل كانت - باعتراق جمهرة النقاد والدارسين - بحث الشعر العربي من مرقد.. وتلك غاية تقصر عنها كل الغايات، وحسبك بها حسنة في ميزان الرجل حين يخصى الحسنات».

* وقد دارت الجلسة الثالثة والتي رأسها د. إبراهيم عبد الله غلوم، حول «مختارات البارودي» وقدم بحشها د. محمد مكى وعقب عليه د. كمال عمران، وقد تناولا خلالها الباحث والمعقب أسباب اختيار البارودي لنماذج من الشعر العباسي، ونفضه الغبار عن شعراء منسيين، وتناولا هبات البارودي في النقل وعرضا لمقاييس ذوقه واتفاقيها مع طبيعته كشاعر. وقد اختتم المعقب حديثه.. «بأن موقف البارودي من خلال مختاراته كان اختراقاً لبيئة ثقافية ساكنة لم تؤثر فيها الحداثة الأوروبية إلا سطحياً» ويقول «بأن البارودي لم يكن مطالباً بما لم يكن ممكناً في ظروفه التاريخية التي عاشها.

* وتختتم جلسات البارودي بالجلسة الرابعة والتي كان عنوانها «البارودي بشير الإحياء الوجداني في الشعر العربي الحديث» ورأسها د. أبو القاسم محمد كرو، وقدم بحشها د. عبد القادر القط وعقب عليه د. عز الدين اسماعيل، حيث دارت الندوة على غرار مثيلاتها من سخونة وصراع حميم يبرى المكتبة والفكر العربي مجيد من خلاف الإبداع الهادف، وقد دارت الندوة في خلاف حول ما أسماه د. عبد القادر «بالتبشير غير الواعي باتجاه الوجدان في شعر البارودي» حيث فتد د. عز الدين هذه الحقولة وأوضح أن البارودي كان مسكوناً بالشعراء القدماء، ولم يكن يوسع إلا أن يبدع من خلالهم وهذا ما تؤكد شفاهية الكتابة عنده، والتي لم

السعيد في ندوة أقامها مركز الدراسات والوثائق الاجتماعية والقانونية والإقتصادية.

وقد قدم الدكتور عرضاً تاريخياً لظهور التطرف الديني ضحواً بالعنف في القرن العشرين مبتدئاً بحسن البنا مؤسس جماعة الإخوان المسلمين وهو أول من قدم شعار «الإسلام هو الحل» حيث يقول: «إن الإسلام تشريع وتعليم كما أنه قانون وقضاء، ودين ودولة، مصحف وسيف» وهو أول من استخدم كلمة مصحف مقترنة بكلمة سيف.

وجماعة الإخوان هم أول من كفر المسلمين حيث يقولون:

«أتحسب أن المسلم الذي يرضى بحياتنا اليوم ويتفرغ للعبادة ويترك السياسة، أتحسبه مسلماً؟ كلا ليس بمسلم». وقال البنا: «ما لم تقم الدولة الإسلامية فنحن جميعاً مقصرون أمام الله».

وقال: «إن الإخوان سوف يستخدمون القوة حيث لا يجدي شبرها لنفع المسلمين».

نحن إذن في بداية التطرف الديني في مصر والكلام للدكتور وقعت السعيد- وأقر ابتداءً: أن التطرف ليس الدين كما أن الدين ليس هو الفكر الديني.

ولعل اسم الإخوان نفسه يدل على زن حسن البنا لا يعتبر جماعته من المسلمين لكنه يعتبرهم جماعة المسلمين.

ثم يتسلل وقعت السعيد للأب الروحي لحركات التطرف الإسلامي الحديثة وهو سيد قطبي الذي خرج من السجن فواجه عبد الناصر بحكمه الفردي فألف كتابه آنذاك «معالم على الطريق» الذي قسم فيه العالم إلى مجتمعين

البحث واستطرد في تفنيده واختتم حديثه بقوله أن الباحث اعتمد على المعلومات المستحضرة عبر آلية السرد والاستطراد الكمي وهي لا تخدم الأطروحة المركزية في البحث بقدر ما تكشف تناقضها لأنها هي أيضاً مقتبسة من مرجعيات مختلفة ومتعارضة، وتحضر في ومن الذاكرة إلى النص دون نظام.

«هذا وقد دارت وقائع الندوة السابعة برئاسة د/ جابر عصفور عن البحث الذي قدمه د. عبد الله الغدامي بعنوان «التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة» وقد عقب عليه الأستاذ الدكتور حمادى صمود.

«كذلك حول «الصورة في القصيدة العربية المعاصرة» دارت، وقائع الندوة الثامنة والأخيرة برئاسة د/ علي الباز وقد بحثها د/ نعيم الباقى وعقبت عليه د/ سلمى الخضراء الجبوسى.

- وفي ختام المهرجان الثقافي نوه عن كون الشاعر «أبو القاسم الشابي» هو ضيف الندوة الرابعة القادمة، ثم ألقى د/ سمير سرحان رئيس الهيئة العامة للكتاب كلمة شكر فيها هيئة إعداد الندوة، طاليسا المزيد من مثل هذه المهرجانات الشعرية التي تنمي الإبداع.

أحمد أبو زيد

ندوة: جماعات الإسلام

السياسي بين المصنف والسيف

تحت عنوان و«الحلقات الفكرية داخل جماعات الإسلام السياسي» تحدث الدكتور وقعت

مجتمع إسلامي ومجتمع جاهلي. إذن ما الفارق بين الدولة المسلمة والجاهلية؟ هو الحاكمية أي أن الحكم لمن؟ لله أم للناس؟ قاله وحده مصدر السلطات والتشريع ومن هنا يرفض فكرة الديمقراطية والانتخابات والتشريع.

ثم ينتقل الدكتور للحديث عن أحد تلاميذ سيد قطب وهو شكري مصطفى مؤسس «الجماعة الإسلامية» والتي تسمى إعلاميا «التكفير والهجرة» والذي أسمى نفسه «طه المصطفى شكري» أسير آخر الزمان ووارث الأرض ومن عليها، والذي رفض كل مظاهر الحضارة الغربية فكان يكتب كتبه بخط اليد ويقوم أعضاء الجماعة بنسخها وله كتاب شهير بعنوان «التوسعات» وكان يعتقد أن القيامة قريبة وأنه سيأتي بعده المسيح الدجال ثم القيامة وأنه مكلف أن يملأ الأرض عدلا.

ثم ينتقل خطوة أخرى ونكتشف أن كل خطوة أكثر تطرفا من سابقتها. فيعرض الدكتور على صالحي سرية وقضية الفنية العسكرية وصالحي رجال ومحمد عبدالسلام قرع الذي أسس جماعة «الجهاد الإسلامي» وهو مسئول التنظيم وعمر عبد الرحمن مسئول الإيديولوجيا وهبه الزهر قائد الجناح العسكري. ونجحت هذه الجماعة في تجميع المتناثر والمتبقي من الجماعات الأخرى كما نجحت في اغتيال السادات.

ثم ينتقل ولعل السعيد إلى الحديث عن الإتفاقات والإختلافات داخل هذه الجماعات- وهو عنوان الندوة الرئيسة- وهم يتفقون في خمسة مبادئ:

١- تكفير الحاكم.

٢- وجوب قتال الطائفة الممتنعة عن الإسلام.

٣- جواز تفجير المنكر باليد

٤- تحريم دخول البرلمان

٥- تعبيد الناس لربهم

هناك أوجه خلاف واتفاق أخرى ابتداء من الإخوان وحتى الجماعة الإسلامية حول:

- الديار: ديار كفر، متفقون

- الحاكم: كافر، متفقون

- المسلمون: من لا يسعى بالجهاد كافر،

متفقون

- العمل في الحكومة: مختلفون الإخوان

وعبد السلام فرج يوافقون على العمل في الحكومة

- البرلمان: الإخوان يوافقون.

- الديمقراطية: بدعة نصرانية

- التعددية الحزبية: الجميع يرفضونها

- التعليم: الجميع موافقون هذا شكري

مصطفى

المسجد: ينقسمون

شكري مصطفى وصالحي سرية: المساجد

شذالة، الجهاد أسسها مساجد خاصة بهم

الحجاب: هناك جماعة ترى أننا نعيش في كفر

فيجب أن تدخل المرأة الحبيمة وتقع من الخروج أصلا.

ندوة أحمد كمال أبو المجد:

اجترار الماضي تعويض

في الصالون الثقافي بدار الأوبرا المصرية

عقدت ندوة مفتوحة مع د/ أحمد كمال أبو

المجد أستاذ القانون والفكر الإسلامي، وقد بدأ

الحديث بتعريف قصير بنفسه، ثم تحدث عن العلاقة

بين الدين والحياة معتبرا أن كل رؤية للدين

للكمال والجمال (القانون لهر)

- حربية فى فهم النصوص الدينية

وصار جندل طويل: هل الفن حرام أم

حلال؟

وأنا أقول - والكلام للدكتور أبو

المجد- كيف يعبد المراء الله وهو بعيد عن الحسن

والجمال وكيف يحسن استقبال نعمه الله من

لا يعرف الفرق بين القبيح والجميل. يقول أبو

حامد الغزالى وهو من هو فى أئمة المسلمين

من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وآواتره فهو

فاسد المزاج ليس له علاج.

حملة تفتيش

أقامت «الجمعية المصرية للأدب المقارن بكلية

الأداب بجامعة القاهرة -فى منتصف شهر

نوفمبر-أولى ندواتها لهذا العام تحت عنوان «المرأة

والسيرة الذاتية» وقد خصصت هذه الندوة

للإحتفاء بالكاتبة الكبيرة د. لطيفة الزيات بمناسبة -

صدور السيرة الذاتية لها والمعنونة «حملة

تفتيش-أوراق شخصية» ولقد تمت الندوة وأشرفت

عليها د. أمينة رشيد واستضافت الكاتبة الكبيرة

للحديث عن كتابها والدكتورة فريال جبورى غزول

التي قدمت قراءة هامة للكتاب فى كلمات تجمع

بين الحرارة والرقه حيث تقول:

يبدو لى أن فى الكتاب دعوة خفية لمراجعة

البدايات لإعادة القراءة ،إعادة النظر دعوة من

دعوات الكتابة وهذه الكتابة ليست لعبة

فنية، وإنما هى تحريض على إعادة النظر فى أوراقنا

الشخصية ،وترتيبها من جديد ترتيباً لا يفر ولا

يهمش غير بيروقراطى ،هل ترتيبها يسمى

أخرجت الناس من التقدم إلى التخلف من المحبة

الى الكره هى رؤية غير إسلامية ويحتاج صاحبها

لعلاج جذرى . وقال:

أليس من الكوارث إن الإسلام فى

عالمنا الداخلى تحول إلى مشكلة أمنية

وفى الخارج إلى مشكلة دولية. وقد تحدث

الدكتور أبو المجد فى ثلاث نقاط:

عن المثقف، والروح الإعتذارية، وتعليق

القضايا الكبرى، موضحاً أن المثقف الآن مازال

تسيطر عليه الروح المحلية مع أن هناك ثورة فى

المعلومات وثورة فى الإتصال فقد سقط الحاجز

المكانى كما سقط الحاجز الزمانى، وعلى المثقف ألا

ينحصر فى زمان ومكان. كذلك مايسمى بالروح

الإعتذارية وهى تظهر فى عصر التراجع وتخشى

الحركة لأن الحركة يمكن أن تنتزعها من جذورها .

مع الإحساس بالهزيمة يتولد إجتراح الإحساس

بالماضى وهى آلية تعويضية. فهم يقولون إن

العالم العربى سادس قوة هذه المبالغة فى وصف

الذات هى أثر من آثار النزعة الاعتذارية وهى

سائدة على كل المستويات المصرية والعربية

والإسلامية. والقضية الثالثة: استمرار عدد كبير

من القضايا الكبرى معلقة فى فضائنا الشقافى

وتدير المحاورات حولها ولاتحسم الأمور بشأنها .

منها مثلاً دور الدين فى الحياة أو دور المرأة .

هناك من يرى أنها عبوسة لابد أن تنتع من

التجسول. وهناك من يرى أن تكون مثل المرأة

الغربية. ووضع المرأة فى المجتمعات الإسلامية

لا يحكمه الإسلام وإنما يحكمه فكر «القرية» أو

«البداية» ولاشك أن الظروف الأقتصادية

الاجتماعية السياسية أفرزت رؤية دينية لها

خصائص معينة:

- كراهة الحياة وتمنى الموت

- تصور أن كل شئ يجب أن يوجه للضرورة

لاكتشاف المعنى المستتر في مسيرة كل منا بأبعادها القومية والشخصية والإنسانية.
إننى لا أقراً سيرة حياة وإنما أدخل الحياة نفسها، وتضيف د./فريال:

يمكننا أن نقرأ «حملة تفتيش» أوراق شخصية للطيفة الزيات باعتبارها سيرة ذاتية، أو كتابة نسوية، أو بيان موقف معارض، باعتبارها أمثلة فلسفية، باعتبارها كتاب تحليل نفسى، والكتاب يصلح كذلك لأن يكون نموذجاً لما بعد الحداثة العربية، أو نموذجاً للرواية الواقعية.

ربما نسوية الكتابة لا يمكن في كون الأنا مؤنثة، بل في هذه الرغبة الصارمة في انفتاح النص. وربما كانت الكتابة النسوية هي الحبلى بالإمكانات المتعددة، هي الكتابة التي تولد الكتابات وإذا كانت السير السابقة التي تعبر «عن ماذا كنت؟» بغرض الاعتراف، التباهى، التوثيق. حيث تكون الذات السنية لغوية كما عند «رولان بارت» أو عقائدية كما عند «الغزالي» أو القديس «أوغسطين» في اعترافاته، أو تاريخية كما عند «ابن خلدون» كلن عند لطيفة الزيات نجد نهجاً آخر «كيف أكون؟» من الماضى إلى المضارع نقلة أخرى. وهنا «كيف أكون» تأخذ بعداً وجودياً واجتماعياً فهي تتساءل في كيف تكون وهذا ما يجعل التساؤل لا يسمى إلى تأويل الوجود فحسب بل تغييره وحتى العنوان يحتمل تأويلات متعددة: حملة تفتيش تقوم بها السلطة

أى حملة من منطلق قمى وتأديس وهي في الجانب الآخر: بحث عن منظومة المعنى في أوراقها الخاصة والمربطة بالضرورة بالأوراق، إذن قد يكون التفتيش إهداراً للادمية أو بحثاً عن الإنسان.

وفي كلمات ليست طويلة تحدثت د./لطيفة عن تجربتها في هذا الكتاب وكيف أنه كان فقط

قصة قصيرة بعنوان «حملة تفتيش» عرضتها على صديقتها د. رضوى عاشور ود. أمينة رشيد ونصحاتها أن تكملها، وبالفعل شرعت في إعداد الأوراق، وتقول الكاتبة الكبيرة:

في بداية «حملة تفتيش» تشير الراوية إلى عجزها عن اكتشاف أوراقها الشخصية ونجد أنفسنا إزاء صراع على أكثر من مستوى والأوراق تكتسب في القصة صفة رمزية، والقصة تنطوى على صراع، فتتحول اللحظة القصصية إلى لحظة الحياة بأكملها. كما تنطوى على حل الصراع بمواجهة الذات والقدرة على التجاوز والإستمرار.

وتكمل الكاتبة الكبيرة:

الكتابة في معظمها قتل لمط ربط الخاص بالعام والرتتصال بالحدث الداخلي إلى الحدث الخارجى من الباطن إلى الظاهر.

ورغم تنوع هذه الأوراق الشخصية ومناسباتها المختلفة لاحظت أنها تندرج في إطار صراعى رئيسى في حياتى كنت واعية به وأن هذا الصراع هو نفس الصراع الذى يلاصق الحلق فى «قصة حملة تفتيش» وهذا الصراع بين الإقبال والإحجام، بين العام والخاص، الإرتباط بما هو عام يشير إلى طرف رئيسى في الصراع، والتصحور حول الذات يشير إلى الطرف الآخر وبعد انتهائى، الدكتوراة لطيفة من كلماتها تحدثت في كلمات موجزة لكنها حارة وصادقة الكاتبة السورية «قمر كيلانى» مرحبة بكتاب الدكتوراة لطيفة ومهنتة عليه.

كذلك تحدثت الدكتوراة رضوى عاشور، مؤكدة أن الكتاب رغم ثرائه وجملاته فإنه مازال ف حاجة إلى سيرة ذاتية أخرى، والكتاب على أية حال جزئية فقط ومازالت بانتظار السيرة الأكثر اكتمالاً.

ورحب بالكتاب والكاتبة في كلمات موجزة كل

ومن هذه الدوائر الثلاث تتشكل ثلاثة محاور هي :

- ١- محور الأنا كذات وطنية.
- ٢- محور الأنا كذات قومية تراثية.
- ٣- محور الأنا والاخر الغربى.

ويرى العالم أنه ثمة محاولات لتحقيق الذات أمام الآخر. وكانت البداية فى الإجابة التوفيقية بين التراث القديم والفكر الغربى، فبالشورى هى الديمقراطية، وهذه التوفيقية أفضت الى الاندماج فى الغرب ككيسة، كذلك كانت هناك الرؤية الإطلاقية الرافضة للغرب التى تتمتع خلف التراث الدنيى.

وهناك الاتجاه العقلانى (العلمى) ويضم التيارات اليسارية والعقلانيين الدينيين، وهو يرفض الاندماج فى الغرب، لكنه لا يرفضه على إطلاقه، فهو يفت موقفا نقديا تجاه حضارة العصر.

ويرى العالم أنه لا نهضة لنا دون وحدة عربية. وأنه من المؤسف أن تسعى أوروبا الى التوحيد رغم تعدد قومياتها، فى الوقت الذى لا يسمى فيه العرب الى ذلك. ولذا فعلا بد من مشروع عربى يحترم الاختلاف بين البلدان. كذلك يرى العالم أن التيار السائد فى مصر اليوم سلطوى هو التيار التقنى البراجماتى ثم الدنيى ثم القومى ثم العقلانى ولا بدور حوار صحى بين هذه التيارات.

إن مصر اليوم مجتمع بغير مشروع تنموى نهضوى أيها كان. إذن فما هو التوجه العام لمجهر السياسة؟

إنه توجه البحث عن مصادر للتمويل ولهذا تخضع سياستنا الداخلية والخارجية لهذا الوضع البراجماتى

د. سيد البحراوى الذى تساءل عما تعنيه د. /فريال غزول «الكتابة النسوية» والأستاذة فريدة النقاش والأستاذة /فتحية العسال والأستاذة أحمد أسماعيل وآخرون.

محمود أمين العالم :أزمة

الفكر العربى.

أقامت رابطة التربية الحديثة فى ندوتها الشهرية لقاء مع الفكر والكاتب محمود أمين العالم حول: أزمة الفكر العربى: النهضة كيف؟ لماذا تخلفنا وتقدم غيرنا؟ لماذا مازلتنا نفتقد المشروع النهضوى وما السبيل الى الخروج من ذلك؟

مجموعة من الأسئلة تشغل أذهان المفكرين على امتداد الوطن العربى، فماذا كان تصور محمود أمين العالم عن الأزمة وكيفية الخروج منها؟

يرى العالم أن مقولة رفاعة الطهطاوى: «بنى الوطن بالفكر والحرية والمصنع» لم تجد تطبيقا جيدا، كان هناك تحديث فى أواخر القرن التاسع عشر، ولكن المشروع الحداثى كان خارجيا علويا، ومسا توال الحداثة إلى اليوم نخسوبة علوية. لكن مسا مظاهر هذه الأزمة التى نود تجاوزها: إنها تتمثل فى:

- ١- التخلف: بالمعنى السياسى الاجتماعى الثقافى الاقتصادى الشامل
- ٢- التمزق والتشتت القومى
- ٣- التبعية: فقدان الإرادة الذاتية والخضوع

كشاف أدب ونقد لعام ١٩٩٢

فهرس تحليلى بما نشر من ابداع ودراسات
وكتب ومتابعات

(يناير- ديسمبر ١٩٩٢)

إعداد : حسن سرور

الصوت فى لندن/ كاتم الصوت فى
القاهرة: حلمى سالم ٩/٥، مثنوية فنان الشعب
سيد درويش: خلاصة البلاغة مناجاة
الناس: مجدى حمتين ٣٧/٦، سيرة
الرصاصات، وفقه الموتوسكيل: حلمى سالم
٤٧/٧.

افتتاحية

أول الكتابة: المعر: ٥/١، ٥/٢، ٥/٣، ٥/٤،
٥/٥، ٥/٦، ٥/٧، ٥/٨، ٥/٩، ٥/١٠،
٥/١٢، ٥/١٦.

ببليوجرافيا

كتابات دكتور زكى نجيب
محمود (المؤلفات، الترجمات، المقالات، كتابات
بالإنجليزية، سنوات فى حياة
الأستاذ) ٨٢/٣، أعمال الدكتور شكرى
عبد الهاد (المؤلفات، الترجمات، دراسات حول هذه
الأعمال) ٤/٨، مؤلفات محمود أمين العالم
٤٤/١٠.

حوار

لؤيس عوض يقول لشفيق شليمي: فقه
اللغة ضحية خريف الغضب ٤٢/١، لؤيس
عوض يتحدث عن « مقدمة فى فقه اللغة
العربية »: خصوصى ليسوا أنثادا لى: تبيل
فرج ٤٥/١، حوار مع تبيل الألفى: أبدأ من
التحسس للنص: تبيل فرج ١٠٧/٢، مع
مخرج فرقة « ماسكا » الرومانية: القناع مغامرة
وطقس: مهدي الخمسينى ١٢٦/٥، بهجر فى
أجازة من المهجر: سامى البلشئى
٩٢/٦، حديث لم ينشر مع فرج
قودة: المواجهة بين العقيدة والواقع، والتنوير

تحقيق

هنا محاكم التفتيش... هنا قبضة
الأزهر- قضيتا علاء حامد وسعيد
العشماوى: حلمى سالم ٩/٢، ناجى
العللى... كلاكيت... إغتيال لثانى مرة: كاتم

٥١/٩، المثقف سلطان معرفي يزيح الأباطرة
هادي العلوي ١٣/١١، قراءة التراث وتراث
القراءة: (في كتابات أحمد صادق
سعد) ٥: نصر حامد أبو زيد ٣١/١١،
الشعر والأيديولوجيا: خواطر في فكر
الشكل: حلمي سالم ٤٧/١١، التأثيرات
العربية على الشعر الأوربي في الحب: الغزل من
ابن زيدون إلى تشوسر: ٥: وجر هوو ترجمة
وإعداد أحمد علي بدوي ١٣/١٢، عن
ابن حزم وطوق الحمامة وعنا: ماجد يوسف
٣٢/١٢، أبو عبد الله: آخر ملوك الأندلس
محمد عبد الله عثان ٥٠/١٢.

الديوان الصغير

مختارات من شعر بهرم العنوسى
(حياتي، الفلاح، الفلاحة، العامل
المصري، القطن، على الرماية: المنبوذين، المجلس
البلدي، الواسطة: لسعة شغالة، بخمسين
قرش، اهي جرايد، وزارة المعارف، قانون حق
المؤلف، ذكرى سيد درويش) ٩٧/٦، ناظر
الحرية وناظر الشعراء: مختارات من شعر
محمود سامي البارودي (الشاعر
الفارس، سل مصر عني، أجيبت أنفاس
القريض، ترنم بأشعاري، صريع هوى، صحبت
منهم ذاتا، ووصلك لى هجر، أين ليأينا، غلب
الوجد عليه، لأي خليل؟ أسلة سيف؟، الشورى
والجنود) ٦٥/٧، مختارات من شعر: عزيز
فهمي «ديوان الحب ونصرة الحق» تقديم: طه
حسين/صلاح عيسى/أدب وتقصد: (الحن
الموت، رثاء شوقي، نذير الشيب، إلى روح عمر
المختار، سبوح القلب، قلبان تحت راية
الوفد، مناجاة طفل، شريد، في
السجن) ٩٧/٨، الليل الرحيم: محمد

كان «ترانزيت» محمد حسين ٢٠/٧، في
معرض عز الدين نجيب: انفعال
السكون، انفعال العاصفة/سامي الهلثي
١٣٦/٧، حوار مع ٥: شكرى عياد: أجل
نفسى بشكل فاضح: حلمي سالم ١٣/٨،
هكذا تحدث محمود أمين العالم: خرجت
من نيتشه إلى ماركس لتغيير الواقع: دأميته
رشيد، فريدة النقاش، حلمي
سالم ١٠/١٠، المحقق والمؤرخ الكبير إبراهيم
الابيارى: فافتحو الأندلس: ألهاهم الترف: حلمي
سالم ٧٥/١٢.

دراسة

من أصوات الحداثة في الشعر السعودي
المعاصر: الخيول تواصل الصهيل: سمير الفيل
٧٣/٢، زكى نجيب محمود وفلسفته
الجمالية: ٥: أميرة حلمي
مطر ٢٠/٣، التراث بين الاستخدام النفعي
والقراءة العلمية: سلطة النص في مواجهة سلطة
العقل: ٥: نصر حامد أبو زيد ٥١/٣، مدخل
إلى مفهوم «الواقعية» وجمالياتها عند جورج
لوكاتش: الواقعية تجدد نفسها: ٥: صلاح
السروى ٥٣/٤، أصول وأفاق نزعة المحافظة
- الجديدة: نيقولا فيسكوفيتش ترجمة
أحمد حسان ٣٩/٥، صورة بالأشعة لمذهب ما
بعد - الحداثة: أدولفو سانتش باثكت
ترجمة أحمد حسان ٥٩/٥، من أجل ما بعد
- حداثة يسارية: فرنسيسكو خوسيه
مارتيت مارتيث ترجمة أحمد حسان
٧١/٥، هنري لوفيسفربين الحداثة
والحداثة (١٩٠١-١٩٩١) ٥: أميته رشيد
٨١/٥، الثورة المعرفية المعاصرة من الحداثة
إلى ما بعد الحداثة: السيد يمن.

رومي ٩٧/٩، فصل المقال فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال/ للفيلسوف الإسلامي العقلاني: ابن رشد ٩٧/١٠، مختارات من شعر أحمد زكي أبو شادي/ صانع الجماعات والجمعيات (الشعر، الشاعر، مصر الحضارة، عماد الأمم، أبو الهول، العصفور، بنت الريف، المعلم، الأخاء الوطني، عصر الأمم، القدر بالأعمال، عقيدتي، الفقير الغني، حكم البستور، الآمال القومية، مصر الجميلة، عاهد الريف، أدواء الأنام، أبناء النيل، الفلاحون، الروح الغنى، دولة المرأة، الطيب الزهر، عرس الماتم، طفولة الحب) ٩٧/١١، مسرحية «محكمة ابن رشد»: قاضى القضاة فى القفص: أنطونيرو جالا ترجمة ه. هيد اللطيف عهد الخليم ٨١/١٢.

رسالة:

من: توفيق الحكيم إلى لؤيس عوض: الاحتكاك العقلي يزهر الحضارات ٤٠/١، من تهذيب محفوظ إلى لؤيس عوض: بهرنى منهجك العلمى الدقيق ٤١/١، ثلاث رسائل من القراء ١- كانت الأهرام ترجمت: عصام الدين أحمد أمين ٢- الأدب ليس جنازير: محمود محمد عهد العليم أحمد ٣- أوقفوا مصادرة «أولاد حارتنا» توقيعات من محافظة قنا ٤٨/١، أولاد حارتنا: توقيعات جديدة ٥٠/١، امرأة للقوة والياس (رسالة موسكو): أحمد الحميسى ١١٢/١، رسائل وأشعار وانتقادات (تواصل): حلمى سالم ١١٤/١، «قصائد باريس» مجموعة سعدى يوسف الجديدة: لى مملكتى.. لى رايتى الخاصة. (حوار/ قصائد مهزلة، تفصيل، صباح

الجزيرة، تنوع، غفرقة سعد، منزل كفاى، أوليشيا، البرد الشرفة) / (رسالة باريس): محمد موسى ٩٣/٢، حوار مع المسرح السوفيتى السياسى: غواية السلطة (رسالة موسكو): أحمد الحميسى ١١٧/٣، حوار مع المخرج المغربى عمر توى مدير «فرقة الكذب الحقيقى» بفرنسا: الحقائق القديمة، ماتزال صالحة لإثارة الدهشة (رسالة باريس): ه. مجدى عهد الحافظ ١٢٤/٣، تواصل ١٣٤/٤، من رسائل القراء (تواصل) ١٤١/٥، الملتقى الدولى للمينما والرواية بالدار البيضاء: الاقتباس والإبداع والكتابة (رسالة المغرب): أمير العمرى ١٣٥/٦، الحرية للإبداع والمبدعين (توقيعات جديدة للإفراج عن «أولاد حارتنا» / (تواصل) ١٣٩/٦، المرأة والرواية فى ملتقى الإبداع الثنائى: الاحتفال بالنص الأنثوى (رسالة فاس): خديجة ألباب ١٢٠/٧، إدانة واشتظن فى الدالاس وتبرئة هوليدو (رسالة لندن): أمير العمرى ١٢٦/٧، حوار مع الكاتبة اللبنانية هدى بركات (شهادة عن المساكين الذين أصبحوا جلادين فى حرب لبنان) ضد القريضة والوضوح والعلاقات الحميمة (رسالة باريس) محمد موسى ١٢٠/٨، كيف سقطت مسرحية «يسوع المسيح سوبر ستار» بين سيقان الفتيات فى موسكو؟ (رسالة موسكو): ه. محمود السطوحى عباس ١٢٤/٨، تواصل ١٣٦/٨، سعد الله ونوس: حريق ياكل الرقصة (رسالة دمشق): جواد الأسدى ١١٤/٩، الشعر والمسرح والغناء (رسالة جرش): فريدة النقاش ١٢٠/٩، إعادة فتح الملف وتطهير

السياسي: أقصى العقوبة حب مصر: د. جلال أمين ٥٩/٩، ووميث:.. الحلم لسيد فكره: عبد الرحمن أبو عوف ٦٥/١٠، محمد ووميث:.. نسي برج المحاق: سعد القرش ٦٨/١٠، الدخول والخروج من عالم درجة حرارته أربعون: هشام قاسم ١٤٢/١٢.

فن تشكيلي

لوحة الغلاف «قبليات»: ثناء هو الدين، الرسوم الداخلية: أحمد جاريدي (المغرب) «تخطيطات الحروف العربية» وصلاح المر (السودان) «الأبيض والأسود» ١، لوحة الغلاف: عماد حلبي، ٢، الرسوم الداخلية: محمد المزروعى، لوحة الغلاف بورترية «زكى نجيب محمود» والرسوم الداخلية: رؤوف حيايد، ٣، لوحة الغلاف: صلاح المليجي، ٤، الرسوم الداخلية: أحمد أبو زيد، ٤، لوحة الغلاف والرسوم الداخلية: سعد عبد الوهاب، ٥، لوحة الغلاف والرسوم الداخلية: جرجس محجاز، ٦، لوحة الغلاف بورترية «فرج قوده»، والرسوم الداخلية: محمود الهندي، ٧، لوحة الغلاف: إيهاب شاكر، ٨، الرسوم الداخلية: سامي البلشي، ٨، معرض الفنانة فائزة نجيب: رحلة داخل امرأة: سامي البلشي ١٣٤/٨، لوحة الغلاف والرسوم الداخلية: ميسون صقر، ٩، لوحة الغلاف: كميل حوا، ١٠، الرسوم الداخلية: ميسون صقر، لوحة الغلاف: تليز نجعة، ١١، الرسوم الداخلية: سامي البلشي، ١١، لوحة الغلاف: يوسف شاكر، ١٢، الرسوم الداخلية: أحمد أبو زيد ١٢٤.

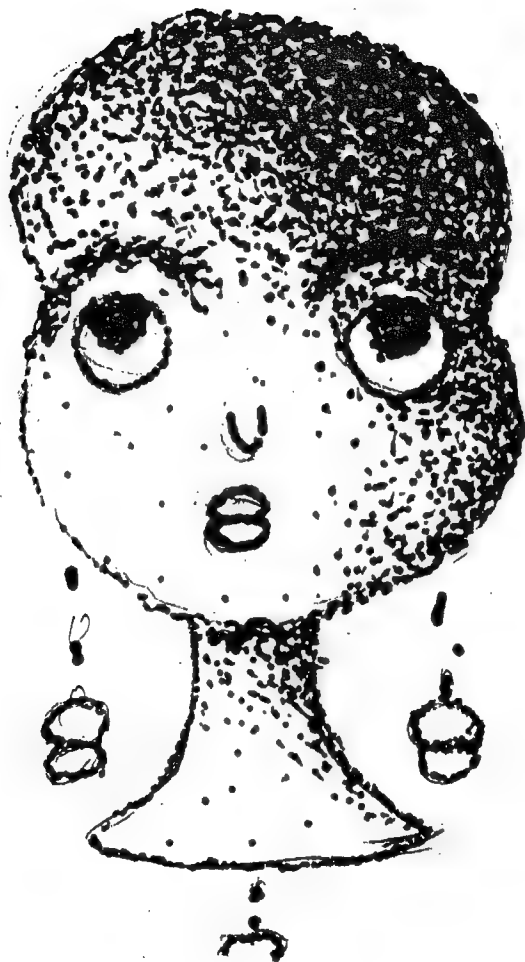
الجرح القديم: إدانة واشنطن في دالاس وتبرئة هوليسود (رسالة لندن): أمير المصري ١٣١/٩، تواصل ٣٦/٩، تواصل ١٣١/٩.

سينما

المواطن مصري لصلاح أبو سيف «جندلية الأرض والحرب»: مي التلمساني ١٢٦/٢، فارس المدينة: تداعيات الزمان والمكان: مي التلمساني ١١٤/٣، أرفعوا أيديكم عن انتفاضة يناير ١٩٧٧: حسين عبد الرازق ١١٤/٥، «الجماعة» لمحمد النجار: العنف والسياسة وأشياء أخرى: مي التلمساني ١١٧/٥، «الحب في طابا» شاشة مرحة وواقع حزين: هكذا يكون التطبيع: مي التلمساني ١٢٩/٦، جولة في سينما العيد: الإرهاب ضد الحكومة والنتيجة أي آي: وليد الخشاب ١١٥/٧، ثلاثية ساتيا جيت راي: جمالية البؤس والموت: شعاعات صادق ١٣١/٧، هل تحب الأيس كريم: مي التلمساني ١١٧/٩، غزو الجنة: كولومبوس يعود ليكتشف هوليسود: وليد الخشاب ١٢٣/١١، الحجر الداير بين النساء: وليد الخشاب ١٣٩/١٢.

شهادة

فيليب جلاب: مريثة العمر الجميل: فريدة النقاش ٨/٣، على الراعي: بعض فضله اليه: فاروق عبد القادر ٨٣/٦، منصور محمد: أصعب أدوار اللعبة: سيد عواد ١١٤/٦، منصور محمد: كيف مات مبدع مصري: محمد صفى الدين ١١٥/٦، في الذكري الأولى لرحيله: يوسف إدريس وتطور مصر



قصة

عليه ٦٨/٨، جموح الورد: قواد قنديل
٧٢/٨، بسنت ووليد: رمسيس
لهيب ٧٥/٨، جمعية منتظري الزعيم: علاء
الأسواني ٧٧/٨، عجوز ترنو للشمس:
عبد الحكيم حيدر ٨٣/٨، حكاية من غير
الأطفال: أحمد إبراهيم الفقية
١٨/٩، الشيء الذي ينأى: عمر الككلي
٢١/٩، الجفاف: بشير زغبية ٢٤/٩، بعد
الزيارة: إبراهيم حميدان ٢٩/٩، خمس
قصص قصيرة (شجون، كلمة، فتاة
وحذاء، الشيخ في عيون الطائرات،
البقية): حسن الفيضوري
٣٣/٩، نبس: سالم الهنداوي ٣٥/٩، النبي
عمران محمد جبريل ٧٦/٩، خماسية الموت
والميلاد: شمس الدين موسى ٨٢/٩، ظلال
وخلجان: ربيعة ربحان ٨٦/٩، الشلال
والكماشية وأشياء أخرى سخيفة: محمد
روميش ٥٥/١٠، الكابوس: فتحي نصيب
٧٢/١٠، كائنات غامضة: محمد عبد
السلام العمري ٧٥/١٠، فنى ليلة
مطر: هالة الهدرى ٨١/١٠، الرجل ذو البعد
الواحد: عبد المتعم فتحي ٨٣/١٠، حين
حلي الصيف على الضيف: عاطف سليمان
٦٦/١١، القبلولة: سلوى النعمي
٦٨/١١، شهر زاد، شرك أخير: منتصر
القفاش ٧١/١١، أيام بعد مقتل طائر
جميل: نغمات البحري
٧٢/١١، أبيض.. أحمر: إبراهيم فرغلي
٧٥/١١، محاولة.. لاحتواء الضوء: طارق
إمام ٧٧/١١، جموح: مصطفى
الناغى: ٧٨/١١، حكاية الرجل
والصبي: مصطفى نصر ٩٨/١٢، الرقص مع
الكلاب: كمال غبريال ١٠١/١٢، التقاء

راحه: رفلى بدوى ٩٨/١، عصفور بين
الكلمات: عبد الحميد أبو عيسى: تقديم
محمد روميش ٩٩/١، العسرية: هالة
الهدرى ٨٤/٢، عنق: ليلى أحمد
٨٧/٢، حالة فصام: فهد العتيق
٨٩/٢، مكابدات العشاق: إبراهيم قهسى
لنازل الأجابة: إبراهيم قهسى ٨٨/٣، تعدية
للفرجة: محسن يونس
٨٠٠/٣، صلاح الزين ١٩/٤، حكاية
البيت التى طارت عصفورها: بشرى الفاضل
٢٢/٤، رواية حمد النيل: يحيى العوض
٢٩/٤، فانتازيا بالأربع إصابات وحالة
واحدة: صابر جمعه يابكر ٣٢/٤، الشرب
من كوب خشبي.. على الملك ٣٥/٤، ال
ولد.. ال ب ل د: طه وادى
٨٤/٤، الترويض: محمود حنفي
٩٠/٤، قصتان قصيرتان (بيت
صينية.. عقد): بهاء السيد ٩٤/٤، أضواء
السينما: أحمد النشار ٩٤/٤، بيت
وشارج: محمد عيسى ٨٨/٥، صوت المطر
والريح: أحمد محمد حميد ٩٣/٥، ربيع
:ليانه بدر ٦٤/٦، صوب: منتصر
القفاش ٧١/٦، عصفير صغيرة مبللة: عبد
الحميد الهسيوني ٧٢/٦، غرفة
لل سيدات: هناء عطية ٧٤/٦، بشر الماء
الساخن: يوسف أبو ربه
٨١/٧، الأخرمة: مصطفى الأسمر
٨٤/٧، قصتان قصيرتان (وهجة البداوة، رواية
ابن سعد عن أليفته وجنونه): حسان
دهشان ٩١/٧، سوال: محمود سليمان
٩٥/٧، زعقة فى زكية: قاسم مسعد

السكان بالمتحرك:نادية عبد الهادى
١٠٣/١٢

قصيدة

مرايا:محمد سليمان ٨٨/١،قصائد
(شرفة،بيت،بهز): إيمان مرسال
٩٠/١،قصائد (نوم-أيام فى غرفة-ثلاثة)
:لينا الطيبي ٩٣/١،المستشفى:فتحى
عبد الله ٩٥/١،خيمة الوقت:عبد الهادى
الشهرى ١٠٣/٢،الخروج من الحداد:عبد
الله الخنجرى ١٠٥/٢،١٩٩١
قصائد(دعوة،الثلاثاء،البار،ولوج،مكتبة،
أغنية زجاج،احتشاد،المرأة،موعده،رثاء، ١٧،
يناير، ١٧ فبراير، ٣٠يناير،١٩٩١):إبراهيم
داود ١٠٤/٣،اهتداء:أحمد زورور
١٠٨/٣،الاختيار:على عبيد
القيوم ٣٨/٤،بعض الرحيق أنا والبرتقالة
أنت:محمد المكى إبراهيم ٤٠/٤،سمندل
فى حالة الغياب:محمد عبد الحى
٣٤/٤٣،تعتيق على سليمان الملك:أمير
تاج السر ٤٥/٤،الظل والجندارة:النور
عثمان ابكر ٦٤/٤،أم الناس:محمد
المهدى المجدوب ٤٨/٤،يزهو وطننا من لون
وسنابل:عبد المنعم عوض ٥٠/٤،وجوها
يتنطفئ الدم:محمد عفيفى
مطر ٩٦/٤،العنقا:فؤاد قاعود
٩٩/٤،الكلام الذي يقترب:محمد السيد
إسماعيل ١٠٢/٤،باريس..أرجوك:عبد
الستار محمود ١٠٤/٤،بقية
الفراية:صلاح والى ٩٨/٥،قصيدتان
(ميراث ١،ميراث ٢):كمال أبو النور
١٠٠/٥،فارس قديم:سهير متولى
١٠٢/٥،بنيات المقهى:عادل سلامة

١٠٣/٥،جرح النيل فاتح على بحرى: خالد
عبد المنعم ١٠٤/٥،تهياً لظل الفرح ثلاث
قصائد نشرية تقديم حلمى سالم-أصوات
جديدة-(كتابة مغامرة للجرح،ويلتحم
بالراءات،قلبي:رضا وارنظام):علي عبد
الحميد بدر ١٠٥/٥،ليل وفجر وغروب:
حامد طاهر ٧٦/٦،ردى إلى الليل
هيبته:فؤاد سليمان مقثم ٧٨/٦،الحديد:
محمود الزيات ٨٨/٦،إيه فسيه
إيه؟!يسرى العزب ٩٩/٧،إضراب عن الماء
:مهدي بندق ١٠١/٧،قطفة
موتيات:مصطفى الجارحى ١٠٣/٧،وجع
البيوت:خالد حريب ١٠٥/٧،صوت:
شكري عباد ١٢/٨،الأسلاف ينزلون من
الريح:محمد حسيب القاضى
٨٥/٨،الفارس:درويش الأسبوطى
٨٨/٨،أفنتي ظلى:عبد الناصر هلال
٩٠/٨،بعيدا..فى هدم الأسئلة:سلام
مرحان ٩٣/٨،قصائد من اليوم العائلة
(شجرة،طرف موضوعى،صورة):علي
منصور ٩٥/٨،جدلية الغاية:محمد
الفقيه صالح ٣٧/٩،الوحل:مزج العربى
٣٩/٩،طائر من حجر:إدريس بن الطيب
٤٣/٩،شحطات:مفتاح العمارى
٤٥/٩،السادرة:محمد الكيش
٤٧/٩،أمنية:المنوسى حسيب
٤٨/٩،قصر أحمر فى بيروت:هائشة
المغربى ٤٩/٩،أحزان ليس وقتها
الآن:إبراهيم داود ٨٨/٩،أراما الموج:
مصطفى عباد ٩١/٩،الأبعاد:أدمون
شحاده ٩٤/٩،لوحة:ناصر فرغلى ٩٦/٩
قصيدة لم تكتب بعد:محمود أمين العالم
٤٢/١٠،طقوس متقابلة:محمد عفيفى

للبيع قضية مفتعلة :إبراهيم داود
١٣٦/٣، لقاء حول الحداثة (في دار
العلوم) :أشرف أبو جليل ١٤٠/٣، سيف
الصهيونية وذهبها، ١- لتكتاف من أجل
الشاعر الفلسطيني شوقي حبيب، محاكمة من
وإدانة من: سليمان ناطور ١٢٣/٤، أين
يقع مفهوم التكافل القومي ؟ سميح القاسم
١٢٤/٤، الاتحاد العام للكتاب العرب في
إسرائيل (بيان إلى الرأي العام) ١٢٦/٤، أرفض الجائزة: يا إميل
حبيبي ١٢٦/٤، رحيل نازك الملائكة: صاحبة
«الكوليرا» تسكن «قرارة الموجة». حلمي
سالم ١٢٨/٤، مؤتمر محمود حسن إسماعيل
الأديب: محمد صفوت عبد الكريم
١٣٢/٤، الشيخ عبد المهيم : المحرقة: عبد
العزیز السباعي ١٣٣/٤، مسابقة جائزة
بدر الدين أبو غازی الثانية في النقد الفني
للشباب ١٩٩٢ ١٣٤/٤، التطرف والأمية في
مؤتمر علمي بالنميا: الخرافيش يفتصبون الحياة
والسلطة تصنع الأميين: عبد الرحيم على
١٣٢/٥، أسوان: الحديقة الروحية لعالم تائه في
الظلال، بهاء الدين هجران، قلت
له «إيكادولى» مصباح قطب ١٣١/٦
إطلاق اللحي وإطلاق الحريات (قراءة في أوراق
الملتقى الفكرى الثالث للمنظمة المصرية لحقوق
الإنتسان: حلمي سالم ٤٣/٨ الندوة الرابعة
لليجمعية الفلسفية المصرية: تحليل دم المشروع
الحضارى: د. جورج أنسى ١٢٨/٨ كتاب
خطرون (ورقة عمل الأدباء في مالاوى)
الإبداع والسيف على العنق، قصائد من مالاوى
(صلاة في يوم شهداء ٤٨: جاك
مابانجى، ظهور المحتملين الجدد: جاك
مابانجى، أشجار الشاحبة (١) جاك

مطر ٨٦/١٠، الإقامة في دلتا اليتم: محمد
يوسف ٩٠/١٠، الولوج... خارج الجسد: عماد
الغزالي ٩٣/١٠، سوسنة: أحمد عهد
المحميد ٩٥/١٠، اللعب لسسه في أوله:
محسن الخطاط ٨١/١١، المناضل السجين في
أول أيام الحرية : كمال نشأت ٨٤/١١
،بورترهات (بورتره لئارمان، بورتره
للحين): عهد النعم ومضان
٨٥/١١، قصائد (المفاتيح، الصناديق، المنجزة
،الريشة، الكمين): هاشم شفيق
٨٨/١١، الأحاديث (حديث الدخول، حديث
الحياة، حديث الخروج، حديث العرش): أحمد
الشهاوى ٩٠/١١، النبوة المقيدة: نادر
ناشد ٩٢/١١، كمن لا يخفى وراء ظهره
مطواة: كرم عبد السلام
٩٣/١١، بينهما... يصدأ الوقت: شريف
الشافعى ٩٦/١١، من روائع الشعر
الأندلسى، رثاء الأندلس: لشاعر أندلسى
مجهول ٦١/١٢، قصيدة تاريخية خطيرة، أهل
غرناطة يستغيثون السلطان بايزيد: تقديم
عبد الوهاب عزام ٦٩/١٢، صلاة أخرى
للنيل : حسن طلب ١٠٥/١٢، كل ليلة :
شعبان يوسف ١٠٧/١٢

متابعة

شهر نجيب محفوظ ١٠٦/١، محفوظ
وباتشان ١٠٧/١، اللجنة وكاليجولا
١٠٨/١، الهلالي: محامى المظلمين: «سوق»
القاهرة الدولي «للكتاب بين النظام العالمى
الجديد والدولة الديتيسة: إبراهيم داود
١١٤/٢، حملة المثقفين للدفاع عن «ناجى
العلی» المكارثية تبدأ من «شارع الصحافة»:
حياة الشيمى ١٣٢/٣، مسارح الحكومة

عيسى ١٤٤/١١، هذا الملف : نحن لا نيكى
على الاطلاق: فريده النقاش ٩/١٢، رد
على الاستاذ محمود أمين العالم: اليسار
وتاريخه المستباح: أبو سيف يوسف
١٢/١٢، الحطة الغسانية (كلام
مثنفين): صلاح عيسى ١٤٤/١٢ .

مكتبة

إصدارات جديدة ١٠٩/١، صلاح عيد
الصور في المسرح والسينما: الشاعر على
مقد الناقدة: سمير فريد ٥١/٢، إصدارات
جديدة ١٢٠/٢، محمود حسين المنعنى،
الجنوبى للحرية: ظهور الفرد في العالم الثالث
د: أمينه وشيد ١٢٣/٢، الخصوصية
الفردية عند مشرفة: ناصر كمال
١٣١/٤، إصدارات جديدة ١٣٥/٤، إصدارات
جديدة ١٣٧/٥، قراءة نقدية لكتاب «مفهوم
النص» لناصر حامد أبو زيد: النص بين
المفهوم والانتاج : محمد هاشم عبد الله
٨٥/٦، إصدارات جديدة ١٤٠/٦، ناهد عز
العرب: «فوق شجرة ما»: بهيجة حسين
١٤٢/٦، الحقيقة الغائبة والمثقف الحاضر:
فريده النقاش ٣١/٧، «قبل الشقوط» و«فى
الزد على العلمانيين: إسلام الحاكمين وإسلام
المحكومين: سيد زهرة ٤٠/٧، «الأدب فى
عالم متغير» دقة العالم ومحنة الفنان: فريده
النقاش ٢٧/٨، قراءة جديدة لكتاب «الإسلام
وأصول الحكم» قمع الليلة وقمع الباحة: عزيز
المصرى ٧٥/٨، إصدارات جديدة ١٤١/٨،
إصدارات جديدة ١٣٩/١٠، حملة تفتيش
لطيفة الزيات: فريده النقاش ٧/١١، ذاكرة

مقال رفعت سلام: تجرية الحداثة الشعرية
المصرية مشكلة قراءة: عهد المنعم رمضان
١١٦/٤، ما يجب أن نحارب به (تعقيبات):
محمد سليمان ١٢١/٤، ديمقراطية يره
وديمقراطية جوه (كلام مثنفين) : صلاح
عيسى ١٤٤/٤، هنا... الآن ، الحداثة وما
بعدها : فريده النقاش ٣٦/٥، اتحاد قطع
العيش (كلام مثنفين): صلاح عيسى
١٤٤/٥، «سيد درويش» الإمام المفرد: عباس
محمو والعقاد ٢٦/٦، «سيد درويش فى
«الهاكستب»: أحمد صادق سعد ٣١/٦،
الخزاية الأثنية (كلام مثنفين): صلاح عيسى
١٤٤/٦، الأقليات وحقوق الإنسان فى
مصر: د. فرج فودة ١٠/٧، من قتل فرج
لورده؟ أيهم... فمهم كثير... سيد
القمى ٢٦/٧، «سراب تجسد السراب
(تعقيب)، هبة عادل عيد ١٤٢/٧، قبل
أن تدمينا أشواكها (كلام مثنفين): صلاح
عيسى ١٤٤/٧، الفن والنصاية: د. شكرى
عباد ١٠/٨، قبل الانتقال إلى قهوة الشمس
(كلام مثنفين) : صلاح عيسى
١٤٤/٨، الكون عصفور مرتبك : حلمى
سالم ١٠/٩، تطور الاتجاهات الشعرية الليبية
: خليفة العليسى ١٢/٩، المثنفون
يفضلونها خمس نجوم (كلام مثنفين): صلاح
عيسى ١٤٤/٩، حرية التعبير هى مفتاح
المستقبل : فريده النقاش
١١٤/١٠، الأميرة سارة تحتفل بثوبة
الهلال (كلام مثنفين): صلاح عيسى
١٤٤/١٠، إلى الشاعر الكبير محمد ابراهيم
أبو سنة: ضح تظك فوق الحروف (مناقشات):
ساجد يوسف ١٣١/١١، الهاربون من
مسئولية صيانة الآثار (كلام مثنفين): صلاح

مقال

لغة السماء ولغة الأرض: حلمى سالم
١٠/١، لويس عوض أمام محاكم التفتيش:
تهليل فرج ٢١/١، المحاور:.. أقوى من
المصادرة: د. السيد رزق الطويل ٢٤/١،
مناقشة الأفكار لا إعدامها: د. شكرى
عياد ٢٩/١، التراث الإسلامى شهد الاختلاف
الفكرى: د. محمد أحمد خلف الله
٣٠/١، ننقده لا نصادره: ميمى قنديل
٣٢/١، شغل قرع (كلام مثقفين): صلاح
عيسى ١٦٠/١، الديمقراطية والفكر العربى
المعاصر: المسافة بين المكبوت والمكتوب:
د. غالى شكرى ٣٠/٢، زيارة قصيرة إلى
تجربة الحداثة الشعرية المصرية: بشير
السباعى ١٤٠/٢، شئ من «الأدب» (كلام
مثقفين): صلاح عيسى ١٤٤/١، زكى
نجيب محمود «من التحليل الجزئى إلى الرؤية
الشاملة: مسعود أمين العالم
١٢/٣، العقل المزاوغ: د. غالى شكرى
٢٦/٣، السيرة الذاتية لزكى نجيب محمود:
سور صينى بين النفس والعقل: إبراهيم
فتحى ٤٤/٣، تأملات في فكر الدكتور
زكى نجيب محمود هوامش على متن: محمد
محمد القاضى ٧١/٣، تجربة الحداثة
الشعرية المصرية: مشكلة قراءة (تعقيبات):
ولعت سلام ١٢٩/٣، تجربة محسن الحيايط
وحكاياته: فريدة النقاش ٩/٤، زكى
نجيب محمود بين الفلسفة والسياسة: د.
عبد العظيم أنيس ٧٧/٤، مشكلة
قراءة.. وكتابة (تعقيبات): بشير السباعى
١١٤/٤، زعمرا أن الشمس سوداء (رد على

مبايحي، انتظا:.. انست. أو. ه. باوند، قبريلا
شاهدة: زانغاف جوشواتشيز) ترجمة وإعداد
محمد الطاهر ومنية سمارة
٤٦/١٠، في مهرجان المسرح التجريبي:
المسرح بين المركزية والمركز (ندوة): وليد
الخشاب ١١٦/١٠، في مهرجان الإسكندرية
السينمائي: سنيما آيلة للسقوط: د. جورج
أنسى ١١٩/١٠، في ندوة مستقبل الثقافة
العربية: بيكيت سفيه ومجنون: تهليل فرج
١٢٢/١٠، لم الشمل (كاسيت): أحمد أبو
زيد ١٢٤/١٠، الرجل الذي يحب الانجليزية
(شاعر من الهند الغربية يفوز بجائزة
نوبل) اللغة ملك الخيال: بدر توفيق
١١٤/١١، حكايات الغريب: الوجه الآخر
للحرب (تليفزيون): ماجدة موريس
١٢٨/١١، مهرجان الذكرى الحادية عشر
لرحيله فى أسبوط: عبق صلاح عبد
الصبور ١٣٥/١١، ندوة «تاريخ مصر
الاجتماعى والاقتصادى فى العصر العثماني»
مصر بين الأرشييف والحياة: د. محمد
عفيفى ١٣٧/١١، حول ندوات مثوية
الهلال: أسئلة النهضة ونقد العقل التوفيقى:
محمود دنسيم ١٢٨/١٢.

مسرح

«اللجنة» بين المعاهدة ومؤتمر السلام
الأمريكى: وليد الخشاب ١٢٩/٢، مجلس
العنطرة بين الفقر والعنطرة: وليد الخشاب
١١٩/٥، عنطرة ورجل فى القلعة: السيرة
والتاريخ فى زمن الانكسار: فريدة النقاش
١٢٤/٦، مهرجان المسرح التجريبي: غياب
اللغة وحضور التقنية: محمود لسيم

النار/الأصوات الأولى: أبو المصطفى
السندي ١٣٩/١١، إصدارات جديدة
١٤٢/١١، جازودي في كتابه: الإسلام في
الغرب / قرطبة عاصمة الروح الجميلة النائمة في
الغاية: حلمي سالم ١٤٢/١٢.

نقد

انقاذ الذاكرة في «بيت الأرواح» لآيزابيل
اليندي (رواية): د. أمينة وشيد
٥١/١، «وليمة لأعشاب» البحر، نفوذ للحدثة
الحقيقية (رواية): سيد البحرأوى
٨١/١، شعر العقاد بين العقل
والفطرة: د. رجاء هيد، ٤٠/٢، وحدة النص
في «عسل الشمس» (قصص): د. أحمد
يوسف ٦٣/٢، حلم البحر، واقع الجبل (قراءة
في عالم محمد الراوي): عبد الرحمن أبو
عوف ١٣٢/٢، «قنطرة الذي كفر» عذوبة لا
تنتهي وريادة لم تكتسب: عاصم عبد
المحسن ١٣٧/٢، وجهة نظر صينية في أدب
إبراهيم الفقيه: مزيج من الحلم والذاكرة: لى
رونغ جيان ١١٠/٣، «النزول إلى البحر»
كتاب صغير بقلب كبير: إبراهيم فتحى
١٠٦/٤، قراءة في «خاتلى صفية والدير»
لبهاء طاهر: هل ضاع كحك العبيد؟ هل راح
البلح المسكر؟ محمودة هيد الوهاب
١٠٩/٤، بلاغة التفاصيل اليومية (قراءة أولى
في شعر: إبراهيم داود): شريف رزق
١٣٢/٥، قراءة في رواية «ذات» لصنع الله
إبراهيم: التفريق والتنازع والمرارة: د. لطيفة
الزيات ١٠/٦، قراءة في رواية «ذات» لصنع
الله إبراهيم: قتاتلة الذات وثيقة
الإدانة: د. سيد البحرأوى ١٥/٦، «ذات»

صنع الله، ذات الرواية: وليد الخشاب
٢١/٦، دوائر المعنى في (رباعية الفرج) لمحمد
عفيقى مطر: د. محمد عبد المطلب
٤٢/٦، قراءة في شعر الدكتور عبد
العزیز المقلح» الصوفية الوطنية وحزن
الجماعة: د. رجاء هيد ١٠٨/٧، البلدة
الأخرى والأرواح الضائعة (رواية): عبد
الرحمن أبو عوف ١١٤/٨، إشكالية
الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد هيب
(رواية): د. سيد البحرأوى ٦٥/٩، قراءة
في ديوان جمال القصاص: البناء الشعري
في «شمس الرخام»، عبد الله السطى
١٢٢/٩، الفلاحة والمفلكون في زماننا (قراءة
فسي رواية «ذات» لصنع الله
إبراهيم): محمودة أمين العالم
٣٢/١٠، «العاشق» لمارجريت
دوراس: الذات والاستعمار في امرأة
الرواية: د. أمينة رشيد ١١٠/١٢.

وثيقة

جمعية نقاد السينما المصريين، بيان حول
فيلم «تاجى العلوى» ١٤٢/٣، السلطة
الدينية والحرية الأكاديمية في المملكة العربية
السعودية: الشيخ يطارو الباحث: د. شبل
بدران ١٤٠/٤، نداء إلى وزير الثقافة «لنرد
إلى المبدع الراحل اعتباره» محمد صلي
الدين البيلي ١٢٣/٦، بيان من أدهاء
الإسماعيلية ١٣٠/١٠، توصيات مؤثر
أدهاء مصر في الأقاليم: الأدهاء يرفضون
قانون الإرهاب ١٤٠/١٠، نحو تجمع
للمثقفين: دفاعاً عن الهوية الوطنية
١٤٢/١٠.

إعلانات عكاشة وفاضل!

أثار مسلسل التلفزيوني «وما زال النيل يجري» الذي كتبه «أسامه أنور عكاشة» وأخرج «محمد فاضل» دهشة وربما ضيق كثيرين من المثقفين، واعتبره بعض النقاد سقطة في تاريخ مؤلفه ومخرجه، وهما من ألمع الثنائيات في تاريخ الدراما التلفزيونية، واتهم آخرون منهم التلفزيون بأنه خدع المتفرجين، حيث وضع المسلسل على خريطة برامج «باعتباره» دراما تلفزيونية» في حين كان يجب عليه أن يعترف بالحقيقة، ويشير إليه باعتباره «فقرة إعلانية».. أما السبب فلأن المسلسل يتناول أساسا قضية تنظيم الأسرة، وبعض ما يرتبط بها من مسائل مثل الزواج المبكر، والاكراه على الزواج، ولأن بطلة الدكتور أميمة - فردوس عبد الحميد- تعمل في مركز لتنظيم الأسرة، ملحق بإحدى المستشفيات الريفية، ولأن الصراع الدرامي يدور حول علاقتها -هي ومعاونتها- بنساء القرية، وما تلاقيه من صعوبات في أداء دورها، نتيجة لانتشار الخرافات بينهن، ولمقاومة العناصر الفاسدة في القرية لما تؤديه من أدوار.

وما اكتشفه المتفرجون والنقاد صحيح على نحو ما، وقد اعترف به المخرج «محمد فاضل» بعد انتهاء عرض المسلسل، مؤكدا أنه دعوة لتنظيم الأسرة، وأنه انتاج مشترك بين التلفزيون المصري ومركز التعليم والاتصال التابع للهيئة العامة للاستعلامات -وهو المركز الذي يصمم ويمول حملة الدعاية لتنظيم الأسرة- وقد رأى بالاتفاق مع المؤلف، ألا يكتب ذلك في عناوين المسلسل حتى لا يأخذ المشاهد موقفا مسبقا منه!

وقد أخطأ الإثنين حين أخفيا هذه الحقيقة، لأن إعلانيتهما كان كفيلا بالتنبيه إلى أن المسلسل ينتمي إلى «الفنون التعليمية»، ولو أن ذلك قد حدث لاختلفت محكات النقد التي قيم على أساسها المسلسل، لأن الفنون التعليمية تتوجه أساسا إلى متذوق ذي وعي خاص وطبيعة خاصة، وقياس مدى نجاحها يرتبط بالتأثير الذي تحدثه في نفس هذا المتفرج، وبالقدرة على استخدام أدوات هذا الفن في توجيه الرسالة المقصودة إليه.

ويخطئ النقاد حين ينسون أن جمهور الفنون التلفزيونية -بعكس أي فن آخر- واسع المدى كألوان الطيف، وحين يتجاهلون أن من حق الشرائع العريضة من هذا الجمهور على التلفزيون أن يعلمهم ويرقيهم ويهذبهم، ومن واجبه أن يفعل، ولو أنهم تذكروا ذلك، لانتحنوا تقديرا وإعجابا بأسامه أنور عكاشة ومحمد فاضل اللذين غامرا بتاريخهما الفني المعتمد، لكي يرتادا طريقا جديدا للدراما التلفزيونية، ويؤسسا مدرسة للفن التعليمي، في بلد هو الأكثر احتياجا إليه!

صلاح عيسى



مصر للطيران

تعلن عن رحلات جديدة مباشرة

لربط مناطق المذب السيامي بين سيناء ومصر
بأمدت طائرانا البوينج ٧٣٧ / ٥٠٠

حاليًا

القاهرة / شرم الشيخ / الأقصر

والعودة

السبت والاثنين والخميس

قيام القاهرة الساعة ٥:٤٠ صباحًا

القاهرة / شرم الشيخ / طابا "رأس انقب"

والعودة

الاثنين والأربعاء

قيام القاهرة الساعة ٥:٤٠ صباحًا

القاهرة / الفردف / الأقصر / أبو سمبل

والعودة

الثلاثاء

قيام القاهرة الساعة ٥ صباحًا

مصر للطيران

الراحة - الرفاهية - الأمان



الديون الصغير : نص كتاب « الطواسين » للحلاج

المكارثية باسم
الدين والأخلاق

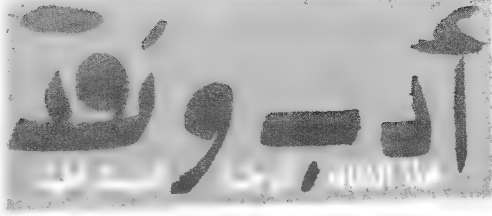
كتاب خطرون :

قمع المسرح فى النظام الأبوى

المثاقفة :

ما اسم الكروان بالإنجليزية ؟

أزواج وزوجات وودى أكن



عليه السلام يسلم مريخه وزهاجره

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح يميت إيلام

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب وفن

السنة العاشرة/فبراير ١٩٩٣/ العدد ٩٠



كل حال يتولى

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

اللوحات الخطية الداخلية

للفنان: منير الشعراني

الفلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناء على تصميم أساسى للفنان :

محمى الدين اللباد)

مراجعة الصف: مصطفى عباده

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

صلاح عابدين

ففي هذا العدد

الديوان الصغير

نص «كتاب الطواسين» للحلاج..... ٨٠

أول الكتابة..... ٥

الحياة الثقافية

- اسم الكروان بالانجليزية؟..... رضوى عاشور..... ٦٨
- منحنى النهر: الكراكة وهمزة الوصل..... إعتدال شاهين..... ١٠٢
- صفحة من كتاب النيل: اللغة/الفعل/الحلم..... د. وليد منير..... ١١١
- إليوت مفكراً سياسياً..... د. ماهر شفيق فريد..... ١١٦
- أزواج وزوجات وودي آلن (حوار)..... ترجمة مي التلمساني..... ١٢٠
- الاستمرار وانتفاضة المعنفين..... وليد الخشاب..... ١٢٧
- أمرهم شورى بينهم..... مصطفى عاصي..... ١٣٢
- فتاة شعثونة في صنباح ملوث بالدم..... ماجده مويس..... ١٣٥
- التعامد على النوبة..... مصباح قطب..... ١٣٩
- أخبار الكتب..... ١٤١
- كلام مشققتين: رئيس جمهورية اتحاد الكتاب..... صلاح عيسى..... ١٤٤

ملف (مصادرات): ٩.....

المكاثرة باسم الدين والأخلاق

- د. سيد رزق الطويل- فريدة النقاش- محمد جلال- ثروت أباه- حسن طلب- ماجد يوسف- خيرى عهد الجراد- محمد سليمان- عهد المنعم رمضان- بيان المثقنين.

- كتاب خطرون: الرقابة في

- أندونيسيا: قمع المسرح في النظام الأيو..... ترجمة: محمد الظاهر ومنية سمارة..... ٤٤

تصوص.

- قصص:- ماروته السيدة عفاف.....

- د. يمنى العيد..... ٥٦
- اجابة لليل..... نبيه الصعدي..... ٦٢
- ميراث الصغير..... محمود فرغلى..... ٦٤
- شعر: قصائد قصيرة..... ٦٧
- مريد البرغوثي..... ٦٧
- قم يا وطن.. محمد ابراهيم ابو سنه..... ٧٠
- انطفأ ج..... ٧٣
- فتافيتك..... مسعود شومان..... ٧٣
- رؤية..... أمل جمال..... ٧٥

أول العلام

المتطرفين بعض حججهم وإنما يفعلون نفس الشيء الذي يفعله المتطرفون الإرهابيون حين يحمل بعضهم مدفعا رشاشا ليقتل مقلدا أو سائحا، والذين صادروا كتب فرج فودة بعد موته أطلقوا عليه النار مرة أخرى وبقسوة أشد، فالموت علينا حق، وكان سوف يأتي يوم يموت فيه «فرج فودة» إذا لم يقتله الإرهابيون، ولكن أفكاره وكتبه كانت ستبقى بهاها وماعليها. وتأتي المصادرة لتجعل هذا البقاء نفسه أمرا مشكوكا فيه وتحقق للذين قتلوه ما هو أكثر كثيرا من هدفهم الانتقامي السافل العاجز عن المحاورة.

«إن التفكير في مصادرة الذكر هو نتاج عصور التراجع حيث يسود الجمود والتعصب والشعور بالعجز»، كما يقول الدكتور سيد رزق الطويل الذي رفع منذ زمن طويل شعار المحاورة لا المصادرة.

ولما كان «فرج فودة» قد دعا إلى ما يدعو إليه والشيخ مصطفى عاصي، أي فضح منابع الفكر المتطرف القديم منه والحديث وبيان عيوبه ومصادره، فإنه كان قد وضع أمام هؤلاء الشبان المخدوعين

المصادرة مرة أخرى هي المحور الرئيسي لهذا العدد، وعلى ما يبدو فإنها ستبقى لزمن طويل قادم أحد اهتماماتنا. وكما سبق أن قلنا صرات ومرات إن مصادرة كتاب أو عدة كتب، ووقف عرض مسرحية أو سحب فيلم من الأسواق ليس عملا موجها ضد هذا الكتاب أو الفيلم أو المسرحية، وليس مجرّد إهداء لكتاب أو مخرج أو ممثل ولكنها عادة ماتكون إهانة بإغلاق الأبواب والنوافذ أمام تيار جديد أو فكرة جديدة أو منهج جديد، ودفعها دفعا للبحث عن طرق جانبية أو الاختفاء وراء قناع، حيث يبدل المفكرون والمبدعون جهدا وطاقة في التحايل بدلا من أن يصبح الجهد والطاقة مكرسين كلية للعملية الفكرية، والإبداعية نفسها، إنها نفس القرصنة التي تتم على مستوى المجتمع ككل حين تبعد نظم الحكم الاستبدادية طاقة الشعب بإغلاق سهل الحرية والديمقراطية أمامه فتحتل الطاقات المبدعة في صراع عقيم، ويتعطل النمو حتى على المستوى الاقتصادي الحسابي البسيط، والذين يصادرون الأفكار والكتب ويظنون أنهم فإنما يمنعون عن

على وهن...
ولعلها بذلك تدعونا لفتح باب
الناقشة حول التبعية الثقافية التى
هى النتيجة الطبيعية للتبعية
الاقتصادية السياسية .

ولكن الآخر الذى يحق لنا كل الحق
أن نسيء الظن به بعد قرون من
الاستعمار والنهب ليس شيئا واحدا
وليس كله امبراليا، فهناك فى أوروبا
وأمریکا وهى البلدان التى
استثمرت العالم تاريخيا تيارات
فكرية ومثقفون شرفاء يبحثون عن
المعرفة الحقة والحقيقة لثقافتنا دون
تعالم أو شعور بدونية الآخر المختلف
عندهم، وإنهم على حق حين يتساءلون
كما تقول لنا الناقدة «ماجدة
موريس» فى رسالتها من مهرجان
نانت لبسينما العالم
الثالث-يتساءلون: هل صحيح مازال
هناك بشر يتعرضون للقتل من أجل
علاقة مع فتاة؟ سؤال مشروع لثقافة
تركت خلفها تراث الإقطاع وتقاليد
وأفكاره منذ مئات السنين لثقافة
أخرى مازال تتعثر فى مصائب هذا
التراث.

وحين نقرأ ما كتبه «اعتدال
عثمان» نقدا بروح القصر لمجموعة
منحنى النهر «لمحمد البساطى» سوف
نجد الإجابة الحزينة.

نعم هناك بشر نساء ورجالا
يتعرضون للقتل بسبب الحب الذى لم
يعترف به المجتمع الفاسق فى
تقليدته وتخلفه، لم يعترف به «حقا

وأصرائهم ومنظريهم حقيقة الخدعة
التي تعرضوا لها ولكنهم ومن
يحركونهم لم يحتملوا ذلك فضلا عن
أنهم عجزوا عن المواجهة.

ويقتنى محور المصادرة بالحلقة
الثانية من «كتاب خطرون» التى
يعدّها لنا الصديقان الفلسطينيان
محمد الطاهر ومنية سمارة، وهى
تكشف هذه المرة عن المسرح فى
أندونيسيا الدور الذى يمكن أن يلعبه
المسرح فى مواجهة الفساد والاستبداد
وكيف أن الفنانين يبدلون جهدا
إضافيا للتعايل والتعبير.

وكم نود أن تتحول المصادفة التى
جعلت هذا الباب الجديد «كتاب
خطرون» يدور حول الظواهر الإبداعية
فى بلدان العالم الثالث إلى عمل
مخطط طويل المدى يجعل إطلاقتنا
على آداب وفنون العالم الذى تتشابه
تجربته من زوايا كثيرة مع تجربتنا
أكثر من إطلالة عابرة، فالتفاعل كما
تقول الدكتوروة رضوى عاشور هو
«شرط حياة الثقافات ولها فى
الزمان»، وهى تطرح علينا بوضوح
موضوع المواجهة الشائك، وتضع
التحفظ الذى لابد منه والذي سيبقى
حاضرا دائما خاصة كلما بحثنا عن
طبيعة التفاعل بين ثقافة بلد
مستعمر «بفتح الميم» وثقافة
المستعمرين (بكسر الميم) وكما تقول
الكاتبة «شتان ما بين الجسد العنى
بأخذ حاجته محكوما بشروطه، والجسد
الواهن متشيئا على عليه فيزيد وهنا

قضية.

ويقدم لنا «وليد منير» في قراءته لديوان «زين العابدين فؤاد» «صفحة من كتاب النيل» مصطلحا جديدا هو «الوجدانية الثورية» وعرقها بأنها قوة اللحظة الانفعالية حين تتحول إلى إيقاع وصورة، أما الثورية فهي عمقها الإيديولوجي في توجيهه الاجتماعي الصريح، ولعلنا بهذه القراءة النقدية بكل ما فيها من جديد أن تكون قد وفينا «زين العابدين فؤاد» بعض حقه-لا كله- باعتباره واحدا من أهم شعراء العاصمة في السبعينات وأكثرهم قبرا وغنى.

وتترجم لنا «مى التلمساني» التي صادفنا إلى «روتterdam» لتحضر مهرجان السينما هناك حوارا طويلا مع مخرج وممثل فذ هو «وودي آلن» حول فيلمه الجديد «أزواج وزوجات» يقول فيه صراحة إن المضمون بات بالنسبة له أهم شيء، وهو يقول ذلك بعد أن أثقن الشكل إتقاننا لايباري، فأصبح طبعاً في يده وأصبح قلمه ككاتب سيناريو يرسم المشاهد يتقاطعا وتتابعها في يسر عبقري .

أما ديواننا الصغير في هذا العدد فهو «طواسين» الحسين بن منصور الخلاج، الذي قتل قتلة شنيعة في بداية القرن الرابع الهجري والعاشر الميلادي بدعوى الزندقة فضرب ألف سوط وقطعت يده ورجلاه وأحرق في النار بأمر من الخليفة «المقتدر».

إن مذهب «الخلول» عند «الخلاج»

شخصيا وحرية فردية لايجوز العدوان عليها، كذلك تخبرنا «اعتدال» كيف أن «فعل المواجهة الفردية عاجز ومهده»، لأن حجم القهر والترحل والفساد واللامبالاة هو من الضخامة والتجذر بدرجة لاتمكن مواجهتها إلا بطريقة جماعية منظمة وواعية.. ولكن هل يحمل الواقع مثل هذه الإمكانية أم أن «التاريخ» هو وحده الذي يفعل فعله في رؤية «محمد البساطي» كلها والتي يفلتها هذا الأسى الشقيف لأن ثمة مايمكن اعتباره تكرارا تراجيديا للماضي لم تفتح المدرسة فيه إلا ثغرات لا تكاد تبعث ضوءا.

ويواصل الشاعر «ماجد يوسف» مجادلتة النقدية العميقة مع نقاد الحداثة الشعرية والتي كان قد بدأها بالرد على «محمد إبراهيم أبو سنة» ولنا حينها أننا نعلم أن تتواصل هذه المناقشة الحية على صفحاتنا لكن «محمد إبراهيم أبو سنة» يخصصنا هذه المرة بقصيدة يسعدنا أن تكون أول مرة ينشر فيها على صفحاتنا.

وفي رده على الدكتور كمال نشأت يطرح «ماجد» أهم قضايا الحداثة ومشكلاتها الجمالية وأسئلتها الشائكة وغربتها التسمية في بلادنا، ولعل مقالته الثاني هذا أن يحث النقاد والمبدعين على الاشتراك في الكتابة حول الموضوع بكل حرية. وخلاف الرأي لا يفسد للود

طه» العالم الدينى السودانى على يد الطاغية«جعفر التميمى» بإسم الشريعة يقتل الحلاج على يد المقتدر؟

فعندما يتحكم الاستبداد ويغطفى نفسه بستر دينى تتشابه وقائع العنف، كانت هذه. وتلك أيديولوجية دينية قائمة على أساس من اللاهوت، وقد استخدمها أصحاب المصلحة لإضفاء طابع الإرادة الإلهية المطلقة على نظام الحكم والنظام الاجتماعى الذى قتلته الطبقة المسيطرة.

وكان التصوف فى بعض مجلياته شكلا من أشكال رد الطبقات المحرومة التى جرى إنتهاك حريتها وكرامتها، ردها على الذين استعبدوها. كان زدها الذى يجعل الاقتراب من الله ومعرفته الحققة مشاعا بين الناس وحقا للمحرومين الذين مارسوا فى الإبداع حرية كانت مصادرة فى الواقع.

ولم يكن مقتل الحلاج بسبب الزندقة أودعاء الألوهية كما ادعى قاتلوه ولكن لأنه ألب العامة على ظالمهم وخاطب فى المظلومين روح الاحتجاج والكرامة والحرية الحققة. ألا تلمحون علاقة حميمة بين طواسين الحلاج وملف المصادرة؟

المحررة

والذى يعبر عنه فى هذا النص القريب البديع فيما يسميه نظرية«الهوهو» يعنى اعترافا بالوجود الموضوعى للعالم الخارجى، فتحلول الله سبحانه وتعالى فى الإنسان والعكس بالعكس، أو كما عبر «مهدى عامل» تأنيس الله وتألوه الإنسان» هو اتحاد بين طرفين موجودين منفرد بوجودهما، وهو توجه لمعرفة الله مباشرة ودون وساطة حيث أن معرفة الله لا تحتاج لوساطة أحد لارجل دين ولاخليفة معصوم يحكم باسم الله...

فى الإنسان، كل إنسان قبس من الله «دخلت بنا سوتى (إنسانيتى) لديك على الخلق، ولولاك لاهوتى خرجت من الصدق) أى أنه لولا ما فيه من ألوهية لما كان صادقا فى دعواه. فما هى دعواه التى يعبر عنها بهذا الرقى الشعرى المصفى، والخيال الجامع الفريد؟

إنها كما يقول حسين مروة(هدم الجدار الفاصل بين الإنسان والإنسان أى بين إرادة الحاكم المطلق (الخليفة) وإرادة المحكومين. وهذا الجدار هو النظام الاجتماعى المتمثل بالشريعة، فهذا هو الذى منع الحاكم إرادته المطلقة وحاطه بحصانة إلهية فتعنت امتناعا مطلقا على إرادة المحكومين ومداركهم .. وبها يعنيه هذا كله من رفض لقداسة النظام الاجتماعى يرفض المستند النظرى لهذه القداسة..»

ألا يذكرنا مقتل الشيخ «محمود

ملف مصادرة

المعارشية باسم الدين والخلاف

فريدة النقاش/د. سيد رزق الطويل/ حسن طلب/ عبد المنعم رمضان/ محمد سليمان/ خيرى عبد الجواد/ محمد جلال/ ثروت اباطة/ ماجد يوسف/ بيان المثقفين المصريين

إعداد: حلمى سالم

تشبه الشكوى الكيدية، أو البلاغ الإدارى، إلى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب (د. سمير سرحان)، يستنكر فيها قصيدة «أنت الوشم الباقي» للشاعر عبد المنعم رمضان التى نشرتها مجلة «إبداع» التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ويرأس تحريرها الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى (عدد أكتوبر ١٩٩٢).

ويتوأكب مع ذلك، أن بدأت تتفشى فى حياتنا ظاهرة جديدة غريبة، هى أنه صار بإمكان أى فرد، أى مواطن عادى، أن يصادر

باسم الدين، والأخلاق، والذوق المقبول تشاالى المصادرات وألوان الحجر على الإبداع والفكر فى الفترة الأخيرة، فقد صادر الأزهر ديوان «أية جيم» للشاعر حسن طلب، ورواية «مخلوقات الأشواق الطائفة» للكاتب إدوار الخراط كما صادر كتب فرج فوده، وهى جميعها من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فى نفس الوقت الذى دبح فيه اتحاد الكتاب والأدباء-من خلال رئيسه ثروت أباطة-رسالة

الكريم.

ومعلوم -أخيرا- أن محاكمة الأدب بالأخلاق أو بالدين مسألة عارضها وفندها كبار النقاد والفقهاء المسلمين الأقدمين.

و«أدب ونقد» إذ تقدم هذا الملف، فإنما تدافع عن حرية المبدع في نصه، مهما كان، فإذا كان في نصه تجاوز-من أي نوع- فإن محاكمته أو حسابه هو مسؤولية أو مهمة الحياة النقدية والأدبية، لا مسؤولية جهات الإدارة والمحاكم ووزارة الداخلية، أو الأوقاف أو بوليس الآداب.

نحن، إذن، ندافع عن حرية المبدع في أن يبدع نصه، لنقول له- نحن الحياة الثقافية- إن نصك مجاف، إذا كان كذلك حقاً!

أما تبليغ الإدارة فهو عمل المخبرين. وأما قمع النص ومصادرته ومنعه فهو عمل محاكم التفتيش وصناع الطغاة!

* * *

ولأن المصادرة لا تقتصر فقط على المصادرة البوليسية أو الإدارية، بل إنها تشمل المصادرة النقدية، التي تحجر على الاتجاهات الجديدة وتكبح الحرية والحياة والتنوع فيها، وتريد أن يظل الشعر مشدوداً إلى السابق الثابت، فإن ملفتنا يتعرض أيضاً لهذا النوع من المصادرة النقدية، التي تبدو- في ظاهرها- مجرد رأي نقدي، لكنها في حقيقتها رغبة في «حسين» القصيدة في الأطر التي تعارف السابِقون عليها، وأى «خروج» من هذا الإطار يعد مروقاً فنياساً منكوراً، يوازى المروق الأخلاقي أو السياسي الذي يشهره في وجوه التجديد أرباب الاستبداد والجذب.

«أدب ونقد»

كتاباً، وبإمكان عمال الصف والجمع في المطابع أن يصادروا كتاباً، فقط بأن يمتنعوا عن جمع الكتاب لأن صاحبه شيوعي، أو لأن الكتاب يحتوى على عبارات غير مؤدبة تتنافى مع الأخلاق الحميدة، كما حدث مع مجلة «القاهرة» ومع رواية التوهّمات لخيرى عبد الجواد، أو بأن يتقدم للجهة الدينية أو الإدارية ببلاغ أو وشاية.

* * *

والمعلوم بالطبع أن مسألة التعبير الحسى أو المكشوف قد حسمت في تاريخنا الأدبي، فتراثنا-الذى يتهم الشباب بعدم الاتصال به- عامر بالفصول والكتب التي تتحدث بصريح الكلام عن هذه المسائل الأخلاقية والحسية.

كما أن الفلاسفة والمفكرين الإسلاميين الأقدمين قد حسموا منذ قرون مسألة تجسيد الله وتشبيهه، بتأكيدهم على أن ما يتصل بوصف الله أو جلوسه على العرش أو وجهه، ليست سوى مجازات رمزية، لأنه لم يلد ولم يولد، ولا تشبيه له، فلا مكان له ولا عرش، لأنه في كل مكان وكل زمان، ويجعل عن التجسيد.

أما مسألة استلهاهم لغة القرآن وصيغته البلاغية والأدائية، فقد عولجت كذلك في تراثنا العربى معالجة كانت في صالح كل استلهاهم للقرآن، كدليل على قوة وغنى القرآن الكريم وعلى اتصال المستلهم بتراثه ونهله من معينه.

وإذا كنا سثنين كل مبدع لأنه استخدم ألفاظ القرآن فليسوف تنتهى إلى أن لا يفتح أحد -مبدعاً كان أو غير مبدع- فمه بكلمة، لأن كثيراً من الكلمات وردت في القرآن

الخوف من الله

وضعت الحكومة المصرية توقيعها عليها وأخذت تنتهكها في الممارسة.

إن خوفا عميقا من الثقافة الجادة حاملة الأسئلة الجهرية عند السكون والمجتمع يحرك تلك الجهات التي استحوذت على عقل الجماعة وضميرها بوسائل شتى أهمها على الإطلاق الإنقار المادى والثقافى كوجه آخر له، هى تخشى من الكلمة المكتوبة رغم معرفتها العامة بحدوده انتشارها الضيقة، ويكونها تتوجه لقارئين يمتلكون ما هو أكثر وأرقى من ثقافة بسيطة، ويحرصون على متابعة الإنتاج الفكرى والفنى فى بعض أكثر أشكاله تركيبا وإثارة للجدل، ومثل هذه الأشكال نفسها ليست دائما سهلة التناول أو الذبوع فى أوساط الجماهير الشعبية التى بقيت مساحة وعيها مملوكة مسسورة وحكرا على رجال الإعلام التيسيطى الفقير من جهة، ورجال الدين الأقرب للشعوذة من جهة أخرى.

كذلك فإن خوفا عميقا من النقد يحرك الجماعات والمؤسسات الدينية فى مفارقة محيرة مع هيمنتها على الحياة الروحية والفكرية لأوسع قاعدة جماهيرية، وهو أيضا خوف من الجدل ومحاولة لإعطاء المقدس طابعا تعسفيا

تأتى مصادرة الأعمال الكاملة «لفرج فوده»، وديوان «آية جيم» لحسن طلب، والمجموعة القصصية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، لإدوارد الحراط فى عام واحد، وبعد فترات مصادرات العام الماضى، خطوة جديدة على طريق خنق الخريبات العامة، وخزيرة الفكر والتعبير، فى قلبها، بعد أن كان قانون الإرهاب قد صدر مضافا قيودا جديدة على التحرك والتنظيم الجماهيرى السلمى، بينما تواصل العمل بقانون سلطة الصحافة الذى يحظر إصدار صحف جديدة، وقانون الجمعيات الذى يحرم التفكير السياسى أو الدينى على أعضاء الجمعيات ولا يقبل منهم سوى العمل الخيري.

وتكتسب هذه المصادرة معنى إضافيا يظهر فيه علنا التواطؤ الذى كان ضمينا بين دوائر قوية فى الحكم وجماعات الإسلام السياسى التى تنصب نفسها حكما ورقيبا على الفكر والمفكرين مستعينة بسلطة الدولة فيتجاوز الإثنان الدستور ومواثيق حقوق الإنسان التى

صريحا بالمخالفة للدستور.

ويكمن الخلل الذى يعرض حياتنا الثقافية والفكرية لمخاطر التراجع وسيادة الظلامية فى ضعف ولاتبالغ إن قلنا نقص الشجاعة لدى رأى العام المستنير، واقتناره إلى منظمات جماهيرية فاعلة ومؤثرة بالرغم من اتساع قاعدة هذا رأى العام المستنير اتساعا يفوق الخيال، وهى الحقيقة التى كشفت عن جانب منها سلسلة المقالات التى كتبها الصحفي التقدمى الرجل «صلاح حافظ» فى جريدة أخبار اليوم» لعدة شهور متصلة، وناقش فيها قراءه حول دور رجال الدين ونفوذهم المتزايد فى الحياة العامة والسياسية وسلسلة المحرمات الجديدة على حياتنا التى أخذوا يفرضونها كما لو أنها جوهر الدين، والمقولات المحافظة بل والرجعية التى أخذوا يروجونها باسم الإسلام، وتلاعبيهم بالوعى الجماهيرى وشطارتهم فى إخفاء المعالم الاقتصادية الواقعية التى يذافعون عنها، استجابات قطاعات واسعة من الطبقة الوسطى المصرية لدعوة صلاح حافظ لعلمنة المجتمع المصرى علمنة حقيقية لا هشة ولا زائفة، حتى يصبح الدين قولا وفعلا مسألة علاقة شخصية بين الإنسان وخالقه.

ولكن هذه الاستجابة الواسعة التى كشفت عن جانب من قوة رأى العام المستنير لم تتبلور فى منظمات مؤثرة قادرة على أن تقود حركة فعلية فى كل ميادين الحياة دفاعا عن العلمانية والمجتمع المدنى. لتأسيس حزب المستقبل وتضمنت لائحة الحزب الدعوة للعلمانية، ورفضت لجنة الأحزاب طلبه بينما راح مفكرو التيارات الإسلامية المختلفة يخلطون عمدا بين العلمانية والإلحاد رغم أنهم يعرفون

إرهابها وفرضه لاقسب بالتخويف من نار الآخرة وإنما من رصاصات الدنيا التى يطلقها الإرهابيون مرة على مفكر لا يملك سوى قلمه هو الدكتور فرج فوده، ومرة أخرى على السائحين الأجانب بحجة أن السياحة حرام، وهى جميعا أعمال أقل ما توصف به هو الخسة والاحتياط المعنوى الكامل للمنظرين لها ومنفذها..

وبدلا من مناقشة «فرج فوده» والرد على حججه بحجج مضادة يصادروته من المنع، وتوافق الجهات الحكومية على المصادرة فى محاولة من الطرفين لتهدئة القلق العظيم الذى أثارته لراءات فرج فوده الانتقادية للتاريخ الإسلامى باعتباره تاريخا بشريا، ذلك القلق السائد فى أوساط شباب تعذب الأستلة الجهورية، وترهق أعصابه الإجابات التبسيطية السهلة التى تتضمن استغافا بتعطشه للمعرفة وبحبه عن الجدى والقلق.

وقد كان الدكتور الشهيد «فرج فوده» وهو واحد من أشجع الليبراليين والعلمانيين الذين توافقت أفكارهم مع مواقفهم دون أى مساومة، -كان حريصا كل الحرص على أن يكون اجتهاده السجالى منطلقا من أرضية الإسلام لا من خارجه لكنه دافع بكل قوة عن الحقوق الأساسية لأصحاب الديانات الأخرى واللاذنيين على السواء.

ولكن، وحتى إجتهد فرج فوده بهذه الصورة ومن على أرضية الإسلام لم يكن مقبولا من الجماعات المتطرفة والمؤسسة الدينية والذين تتواطأ معهم الجهات الحكومية تواطؤا

السياسية ومشروع التنمية والتحرر قد دفع إلى المقدمة بتيارات الإسلام السياسى باعتبارها قوة مضادة جذريا للمشروع الإمبريالى الصهيونى، قوة تملك مشروعاً بديلاً عنوانه الإحالة الحضارية وفردة الإسلام، وفى الممارسة الواقعية سواء فى السعودية معقل المحافظة الدينية أو إيران معقل الثورة الإسلامية أو السودان أو باكستان أو الجزائر، كشف دعاة الإسلام السياسى عن وجه فاشى معاد للحريات قمعى بإمتياز يضع النساء ومعتنقى الديانات الأخرى فى درجة ثانية، بينما تواكب امتداد نفوذهم فى مصر مع أوسع عملية مصادرة للحريات باسم الدين على مستويات كثيرة بدءاً من ممارسات شيوخم وانتهاء بإطلاق النار.

ورغم أنهم عددياً مايزالون أقلية فى بلادنا، إلا أنهم أقلية منظمة تنظيماً جيداً وغنية جداً، فإنهم -مرة أخرى- وبسبب تخاذل وضعف حركة القوى المستنيرة يكسبون أرضاً جديدة كل يوم.

وإذا كنا قد توقفنا أمام تقاعس أو غياب الحركة الجماهيرية المنظمة عن ساحة المواجهة فإن الموقف المأساوى فى كل هذا يتعلق باتحاد الكتاب المصريين، أى المنظمة التى كان مفترضاً أن تعمل بإسم أعضائها جميعاً، أما كانت مناهضهم الفكرية والسياسية أو مدارسهم الأدبية،

على وجه اليقين أن العلمانية ليست هى الإلحاد وأنها لاتعدو أن تكون دعوة لفصل الدين عن الدولة واعتبار المواطنة هى وحدها أساس العلاقة بين الحاكم والمحكوم، أما الإلحاد فهو قضية فكرية وفلسفية يمكن أن ينشغل بها مفكرون وفلاسفة كما انشغلوا بها منذ آلاف السنين قبل الأديان وبعدها وحتى الآن فى جميع أنحاء العالم، وليست بلادنا بدعة بين الأمم.

إن الخلط المتعمد بين العلمانية والإلحاد الذى روج له وزير الأوقاف، وإن بالسلب، حين نفى عن الحزب الوطنى الحاكم تهمة «العلمانية» هو بمثابة فستق باب جسدنا على العلمانيين، وإغلاق كل أبواب الإجتهد بهدف الوصول لقواعد عامة تحكم حواراً جدياً بين الأطراف المتصارعة من كل الاتجاهات، ومرة أخرى كان شعار الدين لله والوطن للجميع شعار الثورة الوطنية فى أول القرن والذين يتراجعون عنه الآن فى مبالاة رخيصة بجماعات دينية متطرفة قوية لأسباب كثيرة، ليس من بينها أنها تمثل الدين، إنما يتراجعون عن أحد الخطوط الفاصلة جذرياً بين الدولة الدينية والدولة المدنية، وقد ناضل المصريون على اختلاف دياناتهم وأفكارهم لبناء هذه الأخيرة عبر قرنين من الزمان، وكان بوسعهم لولا حقبة النفط وتراجع حركة التحرر الوطنى وعودة النفوذ الأجنبى وقبضة الهيمنة الأمريكية وإرتباط كل هذا إرتباطاً وثيقاً بدعوة السادات للديموقراطية - كان بوسعهم أن يواصلوا تطوير المؤسسات المدنية حيث تتعمق فكرة المشاركة الديمقراطية والتعدد الحقيقى مع أوسع حريات للفكر والتعبير.

إن العشوة الذى حدث فى الحياة

كاد، وكان حصار كل هذا عبوانا متزايدا على الحريات العامة. وحرية الفكر والتعبير والتنظيم هي الضحية الأولى.

إن المصادرات الأخيرة في حين تعرى الوجه البائس لحالة الحريات في مصر وتفضح الجمعية الحكومية، تكشف أيضا عن بعض ما لا يقال إلا في المناسبات، ولكن تجرى ممارسته كل يوم في وسائل الاتصال الجماهيرى التى لم تعلن على الرأى العام الواسع حقيقة ما يجرى فى هذا الميدان المحدود الاتساع وهو ميدان الثقافة الجادة، ولا يعرف أحد من مشاهدى التلفزيون أو مستمعى الراديو شيئا عن هذه المصادرات أو قضايها. هذا فضلا عن الجريمة الأصلية التى يرتكبها القائمون على أمر هذه الوسائل، إذ يحجبون عن جمهورها ليس فقط قضايا الثقافة الجدية وبالتالى قضايا السياسة فى عمقها، وإنما يحجبون أيضا أشخاص عدد لا يستهان به من كتاب وشعراء ومفكرى هذا الوطن والذين يمكن ببساطة أن يصبحوا قادة حقيقين لرأى عام مستنير، وشرط هذا الرأى العام المستنير الأولى هو المعرفة وروح النقد. ولكن الخوف من النقد هو الذى يحرك ويفسد كل القوى التى تدافع عن مصالح غير مشروعة وتحتستر عليها. إما باسم الدين -والدين- برىء- وإما باسم جهاز الدولة الذى تحول إلى أعباءة خاصة للحاكمين.

وفى كل الحالات فإن دور المثقفين الديمقراطيين هو دور لاغنى عنه لا فحسب لى تتسع قاعدة الاستنارة والعلمانية وإنما أيضا لتصبح فعالة وقادرة.

رفضها للمصادرة من حيث المبدأ ثم العمل فوراً على مقاضاة جهات المصادرة أما كانت وعلى العكس من ذلك كله محمول الاتحاد الكتاب برئاسة ثروت أباطة المعادى للمكتبات باعتبارها فعل تجرد وارتقاء بالوعى وتجاوز للسائد، إلى جهة إدعاء ضد حرية الكاتب وحقه فى اختيار مادته الفنية ورموزه بصرف النظر عن الرأى الشخصى لكل فرد من أعضاء الاتحاد الكتاب أو مجلس إدارته من هذا الإبداع.

وسوف يضاد هذا الموقف لسجل المواقف المعادية للحريات التى اتخذها اتحاد الكتاب منذ تأسيسه بدءاً من تأييده لقانون العيب الذى أصدره أنور السادات سنة ١٩٨٠ لى يحاكم به ضمامات المعارضة لى سياساته، وينصب من جهاز المدعى الاشتراكى محكمة تفتيش فى الضمامات مروراً بصمته المشين إزاء مسألة بعض أعضائه بسبب مقالات كتبها ومنعهم من السفر والكتابة.. ومع ذلك فإن الحياة الثقافية الجدية قد عاقبت اتحاد الكتاب عقاباً يساوى مواقفه الرديئة فأسقطته من حسابها تماماً.

وإذا كان اتحاد الكتاب حالة صارخة مكشوفة ومركبة فى القضية التى نحن بصدها وهى حريات الفكر والتعبير وضماناتها، فإن كافة المنظمات الديمقراطية قد خضعت بصورة أو أخرى، بسبب القوانين من جهة أو بسبب التدهور الثقافى من جهة أخرى، إن للنفوذ الحكومى وقبضة الأمن أو نفوذ الجماعات الدينية الغنية المنظمة حيث غاب اليسار أو

المحاورة لا المصادرة

فى ذاته أوفى أسرته يقول سبحانه؛ (ولا تسبوا الذين يدعون من دون الله فيسبوا الله عدوا بغير علم، قد زينا لكل أمة عملهم، ثم إلى ربهم مرجعهم)

وسلك النبى صلى الله عليه وسلم منهج الحوار فى دعوة الكافرين والضالين وسار أصحابه على هذا النهج من بعده، والتزمه أولو الألباب فى عصر تالية

وذلك لأن المصادرة تعنى العجز عن مواجهة الضلال، والإسلام ليس كذلك؛ إذ هو حق من عند الله، وقائم على تأصيلات عقلية كفيلة بدحض الشبهات والمفتريات التى يقدمها أصحاب الفكر الضال وعلى ضوء ذلك ألخص الرأى فى نقاط عدة

* لا يطبع على نفقة الدولة إلا الكتب التى تحمل الفكر القويم، وتسائر القسيم

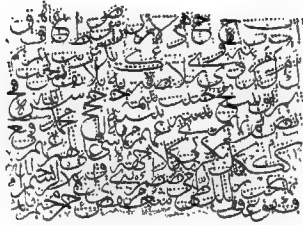
فى أكثر من مناسبة، وكتبت أكثر من مرة أفصح عن وجهة نظرى فى هذه القضية وتتلخص فى عبارة واحدة: المحاورة لا المصادرة.

وتحت هذا المبدأ تفصيلات

وهذا الرأى نابع من منظور إسلامى، ومن منطلق علمى، كما يستند إلى الواقع الذى يؤكد أن مصادرة الفكر المنحرف تغرى من لا يعنيه الأمر بتتبعه والبحث عنه، ولذلك شاهد عدة فى تاريخ المصادرات.

إن الإسلام أكد حرية الفكر، ومستولية المفكر المنحرف عن انحرافه أمام ربه، وقال لنبه عليه الصلاة والسلام: (وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر، إنا أعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقها)

كما حثّر- الإسلام من الخروج عن الموضوعية فى الحوار بالتعرض لصاحب الفكر



وهذا هو منهج القرآن الكريم ترددت فيه كلمة قال، وقالوا، والرد عليها بكلمة بل نحو أربعمئة مرة.

ومن ذلك قوله سبحانه: (وقالوا: اتخذ الله ولدا، سبحانه، بل عباد مكرمون) وقوله: (وقالوا: نحن أكثر أموالا وأولادا) وما نحن بمعذبين. قل: إن ربي يبسط الرزق لمن يشاء ويقدر، ولكن أكثر الناس لا يعلمون وما أموالكم، ولا أولادكم بالتي تقرّبكم عندنا زلفى إلا من آمن وعمل صالحا فأولئك لهم جزاء الضعف بما عملوا وهم فى الغرفات آمنون).

- التفكير فى مصادرة الفكر هو نتاج عصور التراجع حيث ينسود الجمود والتعصب، والشعور بالعجز، وهذا آفة تصيب الفكر القوى البناء فى أهله، كما تصيب قيم الإسلام فى حاملها، أما هى فى ذاتها فأعز وأقوى من أن تغلب أو تهزم والله سبحانه الهادى إلى سواء السبيل.

والفضائل، وتلتزم بما قرره دستور البلاد من مبادئ، لأن الدستور يعبر عن رأى الجمهرة * الكتب التى تحمل أفكارا مضادة للدين، أو للعرف، أو للقيم الفاضلة وتقدم للعامة الذين لا يمتلكون مناعة ثقافية من تراث أمتهم تحميمهم من الفكر الواحد يتنبى أن يتخذ منها موقف، لأن العدوان على الدين أو القيم التى أجمع الناس على فضلها، أو العرف الذى اصطلىح الناس على سلامته لا يسمى فكرا يستحق الاحترام، ومع ذلك لا نادره، وإنما لمنع الإعلان عنه فى الصحافة والإذاعة، تنفيذا لقوله سبحانه: (إن الذين يخبون أن تشيع الفاحشة فى الذين آمنوا لهم عذاب أليم فى الدنيا والآخرة) وقوله سبحانه (وقولوا للناس حسنا)

* حرار الفكر المنحرف أكثر ايجابية فى تحجيم دوره من مصادرته التى قد تثير اهتمام بعض خلاة الذهن

الاحتطاط

شواهد

إلى قصيدة «عبد المنعم رمضان».

والسؤال هنا هو: هل لهذه الحجج التي تتمسح بها السلطات المصادرة أساس موضوعي؟ أي بمعنى آخر: هل لهذا الحس الأخلاقي والديني ما يبرره إسلاميا وتاريخيا؟

والحق أن الأجوبة على هذا السؤال بنعم لا يمكن أن تتم إلا في حالة واحدة، هي أن يكون الإسلام الذي نتحدث عنه هو إسلام عصور الظلام الذي ساد طوال قرون الاحتطاط وتبنته بعض الحركات المعروفة كما لمهدية والرهابية وغيرهما. أما الحس الإسلامي في نقانة الأول وفطرته البسيطة (وأكاد أجمع معه كل حس ديني آخر لم يتحلب في إطار سلطة سياسية بعد) فإنه لا يمكن إلا أن يكون مع كل فن جميل، لسبب واضح وبسيط، ألا وهو أن الجمال والقدااسة صنوان، فهما يصدران عن نوع واحد، هو نوع الخيال الشر، الذي بدونه لم يكن دين وأيضا لم يكن فن، فنحن في الدين

إن موجة مصادرة الكتب التي بدأت تضرب أرضنا الثقافية وتنجر شرائطها منذ السبعينيات حتى بلغت أوجها في الستين الأخيرتين، تشير لدى المراقب المحايد أكثر من موضوع للتأمل. وأود أن أعلو هنا على مشاعري الخاصة بوصفي أحد الذين صودرت كتبهم، لكي أستسلم بقدر ما أستطيع من موضوعية، لأهم ما يمكن أن يثيره هذا التأمل الهادئ في ظاهرة المصادرة التي تجتاحنا يوما بعد يوم، من أسئلة ملحة، وعلامات استفهام فارغة.

وأول هذه الأسئلة هو ما تثيره نوعية الكتب المصادرة والحجج التي تلج بها المصادرون، فقد قيل عن متتالية «إدوار الخراط» القصصية مثلا: إنها تخدش الحس الأخلاقي بما تضمنته من مشاهد جنسية، كما قيل عن ديواني (آية جيم) إنه يخدش الحس الديني بما تضمنته من صيغ قرآنية، والتهمتان معا وجهتا

وزارة الثقافة

وزارة الثقافة

كما هو ثابت في لامية كعب بن زهير مثلاً، والأدل من ذلك أنه سمح أيضاً، بشئ من العتاب الرقيق للناطقة الجعدي، أن يعلن بقومه لا إلى السماء، بل إلى مايجاوزها. ولو أن شاعراً تطلع إلى السماء اليوم كما فعل الناطقة الجعدي بين يدي الرسول، وإلى ما هو أعلى منها، لوجد لا من يحجر على خياله فقط، بل من يكفره وينصب له المشائق، فيلجأ إلى أساس نستند ونحن نصادر الكتب باسم الحس الديني؟

أما عن الحس الأخلاقي، فيكفي أن أحيل أصحاب القرمانات ومن يتحنون أمامهم، إلى الحديث والأثر. ومداعبة الرسول للشاعر (خوات) حول إحدى قصائده الجنسية معروفة، كما أن كتب الأخبار تروي كثرة استنشاده لشعر امرئ القيس وغزلياته.

لايستند المصادرون إذن إلى أساس راسخ متفق عليه في مصادراتهم للنصوص الأدبية، بل هم يستندون إلى اجتهاذات فرعية ضيقة غريبة عن الروح الدينية المصرية التي لم تعرف

محتاجون إلى الخيال لنؤمن بما لم نره ولا يمكن لنا أن نراه، ونحن في الفن كذلك محتاجون إلى الخيال لكي تبدع الأعمال الفنية أو نتذوقها، وقد أثبت التاريخ أن الأناجيل وحدها - على ما فيها هي ذاتها من شاعرية - لم تكن كافية لجذب جمهور المؤمنين، إلا بعد أن جاء الفنان التشكيلي بخياله البارز، فأبدع الأيقونات التي صورت السيدة مريم والسيد المسيح في مشاهد باللغة التأثير، استدرت دموع الجماهير وأدخلتهم في الدين أفواجا.

ولعل الدور الذي لعبه التشكيليون عامة والمصورون خاصة في المسيحية، يناظر الدور الذي لعبه الشعراء والناثرون في الإسلام، منذ الجاهلية إلى عصر الرسالة، فكان لإعجاز الكلمة في الإسلام ماكان لإعجاز الصورة في المسيحية، ولم يشر الرسول عبثاً إلى مافي البيان من سحر ومافي الشعر من حكمة، بل إنه كثيراً ماكان يتمثل بابيات من شعر الجاهليين والمخضرمين،، بل لقد سمح للشعراء أن ينشدوا غزلهم الحسي في مسجده بالمدينة

فى مجمل تاريخها إلا التوسط بين الإفراط والتفريط فى غير تعصب ولا انغلاق. وإذا كان علينا أن نبحت عن هذا السند، فلن نجد إلا فى البيئات الصحراوية التى تحدد بنا وتتسلل سرا وعلنا إلى أولى الحل والعقد فى أجهزتنا لكى تدمج خضرتنا النظرية بصفتها الكالحة.

* * *

لاحجر على فكر ولا مصادرة لقصيدة إلا إذا دخلت الثقافة طور انحطاطها، وما يحدث الآن شاهد على هذا الانحطاط، ففى العصور الزاهرة، كان أبو نواس يقول فى شعره مانعرفه جميعا، بلا خوف من فتوى يصدرها فقيه، أو من طعنة غادرة من شاب ملتج، إلى الدرجة التى استطاع فيها أن يقول: (قم نصح جبار السموات). لقد كان الناس من الاستنارة، إلى الدرجة التى مكنتهم أن يقبلوا من الفنان مالا يقبلونه من غيره، وأتاحت لهم أن يتأولوا الشعر ويصرفوه إلى غير مظنة السوء التى تنتج عن الفهم الحرفى المباشر، فما دامت السماء فى الشعر قدلا تكون هى بالضرورة السماء التى نعرفها، فلا المعصية هنا معصية، ولا جبار السماء هو الله. وفى السياق نفسه كان «أبو تمام» يستطيع أن يعلن على الملأ، أن ديوانى «مسلم بن الوليد» و«أبى نواس» هما عنده فى مقام اللات والعزى، ولذا فهو يتعبدهما من دون الله، والأبلغ دلالة من ذلك، أنه لم يعدم مدافعا عنه يصرف كلامه إلى معنى التفانى فى العمل وإتقان الصنعة، فالعبادة لا يجب أن تحمل هنا إلا على المجاز.

* * *

ستفترض حسن النية، وتقول: لعل لجان المصادرة فى الأثر أو غيره لم تقرأ شيئا من هذا التراث، وأنها تقف بالكاد عند حدود الروائية وماشابهها، وهنا نصل إلى سؤال آخر: أهم وأبلغ: كيف بلغت الدرجة بكبار المسئولين عن أجهزة الثقافة ومن يعاونهم من مثقفين ومفكرين من المفترض أنهم مستنيرون، كيف بلغت الدرجة بهؤلاء وأولئك إلى حد الامتثال المطلق لتوصيات اللجان الدينية بالمنع والتحریم والمصادرة؟

إن الكارثة الحقيقية ليست فى توصيات المصادرة التى يصدرها رجال المؤسسة الدينية، فهذا أمر متوقع، لأننا لا يجب أن ننتظر من هذه المؤسسة فى ظرف كهذا خيرا كثيرا، ولكن الكارثة كلها فى انحاء المسئولين عند أول هبة ريح، وفى إلقاء المثقفين الفاعلين لأسلحتهم عند أول مواجهة، حتى يحافظ كل ذى مصلحة على ما يأتى له بالمزيد، وكل ذى منصب على ما يبوته الأرفع.

مالذى يمكن لنا أن نفعله- نحن القابضين على الجمر- ونحن نرى النار تلتهم حصن الثقافة من الداخل؟ مالذى نفعله وسط هذا الخراب العميم؟

ليست لدى إجابة جاهزة غير أن نزيد إصرارا على المقاومة، علينا أن نلتف جميعا ونقاتل فى سبيل مائذنا حياتنا من أجله، وعلينا أن نجد صيغة فاعلة للتعاون والعمل المشترك طالما أن الجهة النقابية التى كان من المفروض أن نحسينا، ألاهى اتحاد الكتاب، أصبحت هى الأخرى، بحكم تكوينها وجعل القائمين عليها، حرا على كل مبدع حقيقى فى أرض مصر.

تحت سماه واثقة

بعض عبيد

فى القارة صيادون قائلتهم أنهار صفرى ومداخل
غابات، فى أنحاء القارة ربح عابرة سوداء ترش وجوه
الناس بقطر أسود، فى المخبوء من القارة، برج لا يدخله
المارة يشبه مثذنة تنسل إليها سحب واطنة، وتصلى، إن
أمسكت البوصلة البرية سوف تخوض فوق خطوط الطول
، وتبلغ دارا يخرج منها الحرس بامتعة، واللوريات
تنام، على حدة، دافئة لولا أن شيكا تكسوها، وثقوبا يلمع
فيها وجه الليل، وأغنيات تهبط من صفارة إنذار، ينساب
الوفد جميعا نحو حدود القارة، واليايسة اهتلت، قبطان
يتأبط شيئا ما، ورجال مجبرلون على الإيحاء بأصل
الكون، حبال قد تمتد إلى أعلى، أعلى، أشرعة قد تمتد
إلى أعلى، ونوارس لا تمتد، حين يجمع بين الماء وسقف
العالم عند نهايات الإبصار، واللوريات تمر إلى
الميناء، وتخرج فارغة، أغنية تهبط من سواق اللورى،
واليايسة الأخرى أبعد عما لو سابتنى الله إلى قلبى، أستند
إلى سلة أعضائى، فوق خطوط العودة سوف أقابل شمسا
وبغايا، ساميز بين النور ووجه الشمس، وأحمل، ما أثرنى
ونقودى، ومعنى دورق خمر يكفى أن أهتز، معى أرقية لحم
ورغيفان ومومسة واحدة، تقدر لوتعارجع مثلى، فوق

خطوط العودة تنتبه الألوان، أفتش عن أزهار اللون
الأسود أعجبتها، وأشم حرارتها، وأعود إلى نفسي، في
القارة صيادون وفي أنحاء القارة ربح عابرة
سوداء... إلخ. إلخ.

العارف بالله

في الليل يخف ويخلع طاقيعه، يخلع فانلعه
القطن، ويخلع شبيه المتهرىء عند الخافة، يسلك كف
البسطامي ويخرجه يحتال على الخلاج يقسط من أحلام
يذكر فاصلة تترجرج بين الله وأبناء الطرقات، يضع
النقط أمام الريح فتذرفها في هيئة دمع، حفنة قمح فوق
بساط مفروش برؤوس دجاج أودية من صهد، حاجز أسلاك
مخبوء خلف مرابا، ينظر في زاوية يشهد عين الجاحظ في
عينيه، ويشهد رهطا من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من
ساقيه ومن كفيه، ومائدة في الزكن ستظهر فوق
الحاجز، بعض أنين والعتبة تعريشات وكراسي، والبهو
يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق ثريات في
السقف، تخاتلهم، تجعلهم مثنى، يتكىء الإنسان على
الكرسي، وصورته فوق الأرضية، كتب تهبط من
رف، تتوزع فوق المائدة، الزوار من البلدان الأخرى ماركس
نيتشه داروين وتروتسكي وفرويد، يأتون، تكاد أصابعهم
تهتل من الإعياء، أنين العتبة، بعض أنين العتبة، أصوات
تتكاثر، تعبر في نفق، والشيخ سيفلق باب البهو، ويدخل
في غرفته، بعد قليل، زوجته تتأوه، كان مساء

الوالدة الباشا

كرمشة في الصدغين، هنا قبلها ولد لانتيتن من
حياتها، جاء خفيفا في الأحلام، وذلك فخذبها بأصابع من
نارنج، دور كل سواقيها قامتلاً الحوض بما حار، وامتلأت
أشجار الصدر بأزهار، وتبدل طعم الوحشة صار

مخاطبها، كانت تترجرج من سنة فى لون الغرو إلى سنة تتعلق من ثديين، وكان حفيف يديها يسقط فوق المرش والسجادة، فتلملمه، تجمع رائحة الصبيان، وتطبخها فى قدر، إن فاجأها الحلم اختبأت خلف ذراعين من الضوء، وتفلت بعض اللادن، ذأقت ما تغنيه، وما يكفيها، ربح تحت الإبط، هنا ستمر العربات الشتوية تدهس أعشابا وحشائش، سوف تجيء بليصون ومياه، سوف تجيء ببعض السكر، تخلطها، وتسرع إليها أسرار الأعضاء السفلى حتى تغلى، تدلق فيها بعضا من رغبات ومواجيد فتصبح جسما من مطاط، يصلح أن يلتصق بأعشاب الإبطين، وأعشاب صالحة أخرى، دم لا يتنزل من أعماق الفرج، ستذكر كانت حاجتها للصمت وللأقمشة النشافة، والماء، وتذكر كانت لا تتدلى منها الروح، وليس يفارقها الكيلوت وحملات الصدر، وتذكر كيف سيقتطف عنها الأغشية السرية ويعلقها فوق سقوف الوقت طوال البحث عن الهرقات ومملكة الأشباح وتذكر أن ظهرتها ستكون حنانا صرفا وملذات، أن المحكومين سيتجهرون بعيدا عنها فى غيبش القليولة، كان الظل صغيرا تحت عجيزتها، والخوف صغيرا فى الكفين، وكان صباح.

المحمية بلاكين

فى آخر الظهيرة ارتقيت درج البيت الذى تسكنه، فتعشت فى فراشها عن رجل، كان هوائي الحشن استقر تحت خصيتي وكان خشب الصالون كلما دس على أطرافه يؤلمنى، ساقاي تحملان دون رغبة صندوقى العالى، وتدهسان رغبة السجادة، ترفعاننى لكى أمدد الجسم، التجات مرة إلى يدي ربما أنام، كان ظلها يمتعنى أن أشهد الحرب التى بين يدي وكومة الهواء الحشن، اكتفيت أن يندفق الخرطوم، أن يبلل الظل، وأن يجعله يغييب، بعدها سمعت تكة المفتاح، كان طرف ثوبها الأزرق فى نهاية المسر، كان ثوبها الأزرق كله، ولم تزل بعض سحببات من

الهواء الحشن، احترست أن أحلم، لم يعد لظلمها وصاية، أصبحت أشهد الحرب التي بين قضاء جسمها وكومة الهواء الحشن، اكتفيت أن يندفق الخرطوم، بعدها صحت، كانت تضع الطعام في الأطباق، كان ثوبها الأزرق كله، وكان خشب الصالون، هل أتيت الآن؟ منذ لحظة، وقبلت فمى.

متولى الحسبة

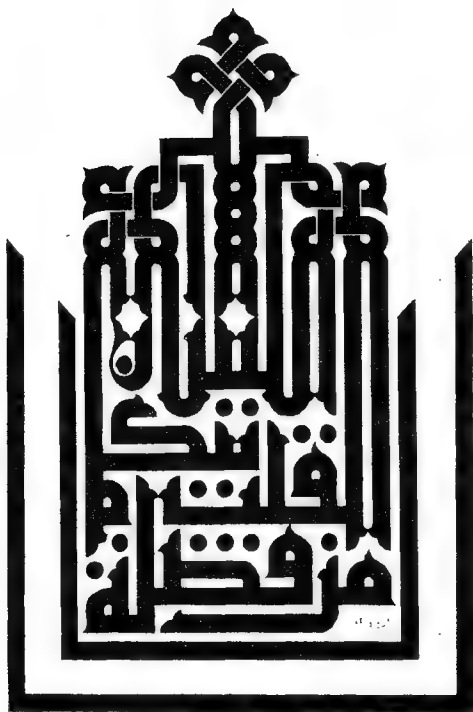
كان سيدان يرقبان شارع المحطة اكتفى بأن تلا آيته: الكل باطل وقبض الريح، كانت الأشجار فى حيزها من الميدان، والأغنية التى يبعثها الكاسيت تفرك الغبار فوق رأسه، وكان جيمس جويس الذى أتى من دبلن اختفى فى آخر الزقاق، خلفه شيخان واحد فى يده العكاز والآخر يخبىء الكاسيت فوق رأسه، خلفهما يمر جنديان يخرجان صورة ويسألان: هل رأيت هذا الرجل الذى اسمه عوليس منذ لحظة، يقال إنه ينام كل ليلة فى بيت واحد من الكتاب، لم يجيبهما، أمام منزل فى الريح وكان صف من ملاكين ملاكين ملاكين ملاك يشرب الحلية مثلما يشربها كل صباح، وعلى الأرض أصابع المعلم التى يعرفها، مجذوة بغير ما نقطة دم، غير ما عصا، وفى السماء نجمة تهبط كى تصوير امرأة تهز رديفها، وبعد لحظة، يسير خلفها إلى حديقة، ويجلسان فوق كرسيين، يخلعان صندليهما وجورييهما، تنفض الصندل من رائحة الحارات، والجوهر من رائحة الساقين، فجأة تخلع جونتلتها الوردية التى تشبه

لون الصندل الوردى مرة، ومرة تشبه لون الجورب الوردى
 ، تستدير فى اتجاه ظلها، هل تستطيع أن تدعوتنى على
 العشاء اليوم ها، نعم، إذن إلى اللقاء، يذهب الآن إلى
 محطة المترو، كان سيدان يرقبان شارع المحطة، الأشجار فى
 حيزها من الميدان جنديان يسألانه: وهل رأيت امرأة وردية
 ، تنام تحت أى رجل، وتنشسر الزهرى والعطلة
 والنسيان، تنشر النوم على هاوية، أصابت العمدة والمأمور
 والمنارين، فى الصباح تختفى، يقول البعض إنها
 تطهر، وإنها تواصل الليل، وإنها تخطط رد لمجوت زوجها
 الثالث عوليس، ولم يجبهما، وفجأة يبدأ فى العد لكى ينام
 ١-٢-٣-٤-٥-٦

(...)

المحظيات

ناهد فى الغرفة تبحث عن آثار فحول محمولين على
 جدران شائلة وعلى تكويرة رذفيها، فى السيما تبحث
 عن أسنانى ولسانى، فى الباص تنام على كتفى وتريح
 ذراعى حتى يدنو من جريان التكة واستيقاظ
 الهاء، وما يتلو، أعطائى الدم تساوى حقا نوم الحيوانات
 ، نبيلة تدخر الهمس المسحوق لوكت آخر، تصحو قبل هبوط
 الليل، وتخطو فى جلباب ويلوفر زيتى، لا تترك قليلا من
 أغشية النوم على المشى، وترى فى عيني هذا الفارق بين
 إثارتها وإثارة أحلامى عنها، وتبدد جوع الحلمة فى
 الإمساك بكوب الشاي وتقريب الشفتين من الحانة
 والضغط على الفخذين المضمومين بكوعين، استيقاظ
 الهاء، وما يتلو، فمش لا يكفى يستقط كالنسيان على جزر
 نائمة، وأنانيب الهول ستقرز بعض منى صار كبعض الماء
 ولن تلحظه أنشئ، ناديه عبيد المحسن سوف أشم على
 أطراف أصابعها رائحة الحير الجاف، وسوف تشم سهلى
 ولهاشئ، وتصيح إلى أصوات زواحف فى قلبى، وتطل على
 أكتافى تسألنى عن مادة زيتى، كيف تكون لك
 المسرجة، وكيف يكون لعابك غير لعاب العضو، وكيف لك



من فضلة القلب يتكلم اللسان

العشرات من الأسرار تصير غبارا مكشورا وجذوعا، هل
ستفطى نصف نهارك بالصحراء. ونصف الليل
يهبطنى، اسحب من هيجانى ما يعطيك الوحدة، وأملأ جوفى
بسيول نائمة، سوف أحبك لو أنزلت قلوبى فوق زفير
المبنى، إنعام ترى فى سلتها أيقونات، هذيانا، لغة
واسعة، تدلق فوق الوقت رحيقا خاصا، تدلق قطعا من
أعمار قادمة عبر استيقاظ الباه، ومايتلو، أعطال الدم
تساوى حقا نوم الحيوانات، وهالة هالة حين اغتسلت فى
الانقراض ومرت فوق قناطر مرت عبر غيوم طارئة، وبكت
فى الليل لأن الجنس فضاخ المتعة والأطفال، وأن الأورجازم
التسرى يفوق الأورجازم الذكري، قادت فى الإغواء ونامت
فوق سلالم، تحت جبال غسيل، نامت تحت سماء واطئة، وأمام
قوارب، فى خشخشة الموج، وفى الأسانسيرات، وتحت
الخطابين ونامت تحتى، أنطوانيت بألياف دافئة ستفارقنى
، طيف منها يجعلنى طول الوقت وحيدا ، واستيقاظ
الباه، ومايتلو، صحو الدم يساوى حقا صحو الحيوانات.

كبير الياوران

بذله الجروح، عصاه، وكوفيته، وسلالته البايب، والمندبل
الأبيض تحت الكم الأسير للجاكت أحيانا، رائحة قرنفل
فوق القلب تماما، فوق القلب تماما. كاتم صوت، بعض كلام
يهبط من شفتيه ويرقد فوق الأيقونات وفوق البسط، ظلال
يعرف أين سيوقفها، خطوته الأولى تشبه ما يتلوها، بعض
حنان فى تكتيف يديه على قاعدة البطن، إطالة خط
العنق من الخلف، استرسال الظهر إلى ما تحت
البساط، العينان اللامعتان، وجزمته اللامعة، وساعته
المشبوكة عند الرسغ بإيزيم، والعرق اللامع، فى آخرة الليل
يشاهد حفنة نور فى غرقته، يعنى الجذع لكى يستند
الكلب بقائمتيه على الكتفين، ويلحسه، ويبص على
زوجته فى المرأة، ويوقن أن الكومبيلزون الفاتح، يعنى
شيئا، أن أصابعها ستفك الهوكل وتدعك فى شفتيها قلم
الروح، وأن فضاء للأدوات الأخرى سوف يحيط بكل

العالم يدخل خلف الباراقان، ويخلع جزمته، بذلعه
الجوخ، وكوفيته وسلالته، ويخلع بعض حنان فى تكتيف
يديه، وبعد قليل سينسجها، يلبس خفا، بنظالا بيتيا، ووبا
، ثم يمر على المكتبة ويحمل بعضا من أشعار صافية وينام
على الشيزلونج.

الزيارة

مال على ليل العائلة ، ومال على الجارات يدغدغن
بأصبعه السبابة، والإبهام ، ومال على الأطفال ، ومال على
أبخرة النوم وعادته السرية، كانت تقف على مقربة من
نعليه الأخت الأرض، المائلة، المحبوكة ذات الفيونكات على
الصدر، المحشورة فى أقدام السوقة والفقراء، ومرتبط وحي
الديكتاتورين ، صدقة جنرالات الحرب الأولى
والثانية، وجنرالات حروب أخرى تحمل طاجن أرز وتقدمه
لمواليها، طاجن أرز آخر للعارف بالله ، الشيخ، وختم السر،
وصاحب سيدنا متولى الحسبة، سيدنا متولى الحسبة يحمل
سيفا عثمانيا، أوعية قتلى، بماء الورد، ولعبا
للأطفال، صنادل بحر، وشاكير، مسابح، محظيات بعض
عبيد لمناداة الريح، وكتبا للأوراد، يقدمها للباوران الأكبر
فى قصر الوالدة الباشا، والوالدة الباشا، تحمل
قنديلين، واثنى عشر هلالا وسما، واحدة، واسطرلابا، ماء
جونيا لشقوق الروح ، سواعد فلاحين ، وتذهب للمحمية
-ملاكين، فتسمع سيمفونيات من عصر النهضة، تخطر خلف
الصوت إلى باب الحمام، تدبر الأكرة، فى الحمام يكون اسم
المحمية ملاكين بعيد السقف، يقور، ويغنى ، لا يتبقى منه
ولاء غير العطر الأبيض، وصهيل الفاتحة، وتون النسوة، وتون
النسوة تكشف عن ثدييها وذراعيها وركبها وبقية ما
يغطي منها، تصبح عبر قضاء رجب تون استلقينا وحلمنا
وتضاجعنا ورفعنا عنا الأوزار وتهنا، واستلقينا وتضاجعنا
ورفعنا الأوزار وتهنا، وتضاجعنا ورفعنا الأوزار وتهنا.

مشاردة الكيسيرين

والأخلاق وتتوالد المحرمات ويتخذ الحامل والعاجز لنفسه صفة الرقيب والحارس فيفتش ويشى ويسعى إلى خنق القادر وإقصاء الموهوب.

الناقد فقط هو القادر على التعامل مع العيبل الفنى، وحين يلبس الشيخ بدلة الناقد يضيع كل شىء: الفن والنقد والدين أيضا.

وليس صدفة أن تتعامل على الكتاب بعض المؤسسات الدينية والثقافية، فهذه المؤسسات شاركت منذ البداية فى صنع التطرف الدينى ومساندة الإرهاب. لم تواجهه فأخضعت المواطن لتأثيره وناقضته فرفضت بعض شعاراته، ثم انشغلت بمطاردة المستنيرين ومصادرة أعمالهم.

هل قام رجال الأزهر بتعليم الناس صحيح الدين لكى يتفهموا الملاحقة القصص والقصائد؟

وهل قام اتحاد الكتاب بدوره فى رعاية الأدباء والدفاع عن حقوقهم وحريتهم، ورئيسه قد صنف الكتاب إلى شرفاء يدورون حوله وآخرين يصفهم فى أحاديثه ومقالاته بالخمر والقوادين والشيوخيين والملاحدة.. الخ، ولا يجد غضاضة فى الوشاية بهم والاستعداد عليهم باسم الدين.

وهل هناك إرهاب أبشع مما جاء بالجمعة الاتحاد التى تحظر على الكتاب الاقتراب من السياسة أو الدين؟

فضاء المبدع حريته، تعلمنا ذلك، من التراث ومن متابعة الإبداع العربى والعالمى. فى مراحل النهوض لم يصطدم المبدعون بالمعايير الدينية والأخلاقية إلا فى حالات معينة كان فيها الدين مجرد قناع للسياس.

عرف القدماء أن الحجر على المخيلة يعنى الجمود فأفسحوا الصدور والعقول واحتكموا إلى معايير النقد فازدهرت ألوان من الشعر والنثر، لا يجرؤ معظمنا على الاقتراب منها الآن.

هذه الرحابة هى التى أبقت لنا التراث الصوفى ومعظم الشعر والنثر وأخبار المجان والظرفاء، وبغض ما كان يتداول فى مجالس النساء. الدين والجنس كانا مباحين من أهم عناصر التجربة الإنسانية التى ينطلق منها المبدع. وقارىء التراث إذا قاس الحرية التى اتاحت للمبدع القديم بما لدينا الآن سيدرك سر تخلفنا، لقد انقرضت من كتاباتنا تقريبا أسماء الأعضاء الجنسية وكذلك العديد من المفردات التى كانت شائعة فى الشعر والنثر خاصة فى العصرين الأموى والعباسى.

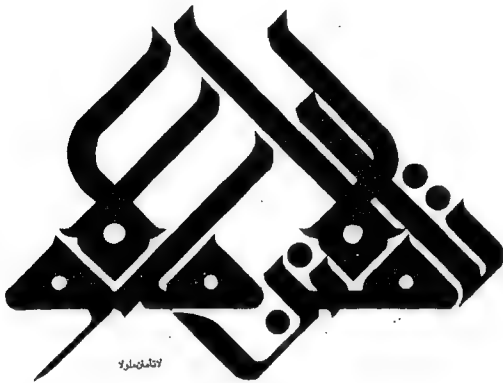
ليس هناك مساوئ فى عصفور الأزدهار، واكتشاف التراث جذر من عملية النهوض وإطلاق الطاقات، لكن التجمل يولد مع بداية الإنحطاط ويكبر معه لكى يدفع الإنسان إلى إلغاء جسده والاحتماء بالظلمة ومواراة الوجود، وفى هذا المناخ يتقهر المبدع باسم الدين.

ليتما كانت دعوة سلفية

أشعر بالمرارة، فكأقلب فيما كتبه أجدادنا منذ ألف وأربعمائة سنة هي عصر الحضارة الإسلامية فأحس الذعر وأضرب قبضتي في الحائط بهجائي وأصرخ: إقرأوا يا عجمي، إقرأوا يا أمية ضحكتم من جهلها الأمم الآن فقط، وليس قبل ذلك، فالذي أمامي يقول ذلك، هل يكون الأسلاف أكثر جرأة وشجاعة، بل أكثر حرية عما نحن عليه الآن، وهذا الدين العظيم الذي كان في قمة مجده وفي أوج عظمته يسمح بكل ذلك، بل إن رجاله هم كتبة هذا التراث العظيم! الشيخ النفازي إمام الأئمة وقاضي القضاة في تونس في القرن الخامس عشر، أليس هو كاتب أعظم موسوعة جنسية عربية إسلامية بكتابه «الروض العاطر في نزهة الخاطر»؟

الإمام السيوطي شيخ العلماء عصره أليس هو صاحب كتاب «الايك...» وثمانية مصنفات

أشعر بالمرارة، وكلما تذكرت ما حدث ويحدث تزداد مرارتي، حتى أو شكت أن «تنفقع»، وأسمع: أحد الضباط يقدم بلاغا كينيا في المدعوة شهرزاد بدعوى أنها خربت البيوت العامرة بأهلها طوال ما يقرب من سبعمائة سنة وقرقت بين الرجل وزوجته والإبن وأهله، وفعلت ما لم يفعل أحد من قبل، ولا بد من حرقها حتى يستتب الأمن بالبلاد، ويرجع كل شيء إلى ما كان عليه ويعم الأمن والأمان. وأسمع: عمال المطابع في إحدى دور النشر الخاصة يمتنعون عن كتابة إحدى الروايات على الكمبيوتر تمهيدا لطبعها وذلك لأن هذه الرواية رجس من عمل الشيطان! نفس ما حدث مع أحد الشعراء في إحدى دور النشر العامة والمتابعة للدولة، فما الذي يحدث؟ وأين نحن؟ ومن هؤلاء الذين ينصبون من أنفسهم قضاة على ما يكتب وما لا يصح أن يكتب وينشر؟ وما الذي يريدونه بالضبط..



لاتلن ملولا

يفهمونه فهما صحيحا متجاوزا وثوريا ومحظما
كل الأصنام ومقتريا من الفهم الصحيح لجوهره
ودعوته التي جوهرها الحث على القراءة والعلم
فكتبوا في شتى فروع المعرفة وتركوا لنا تراثا
خالدا في كل شئ، نعم هم كانوا كذلك، وليست
الدعوة التي يتبناها بعض الجهلة سلفية بأى
معنى من المعانى، وليتها كانت دعوة سلفية
وقد رأينا ما كان عليه السلف، وليست دعوة
بالرجوع إلى الوراء لزمن الإسلام الأول وليتها
كانت كذلك، إنما هي دعوة إرهابية جاهلة تقف
ضد الزمن. ضد التطور والتنوير، باختصار
هى ضد الحياة، والسؤال: هل استطاع أحد
الوقوف ضد الحياة وفلح؟ ١١

أخرى في الجنس، وأبو بحر بن عثمان الجاحظ
أمير البيان أليس هو صاحب كتاب «مفاضلة
الغلمان والجواري» وأحمد بن كمال باشا وكتابه
«رجوع الشيخ إلى صباه» وأبى حسيان
التوحيدى في اجتماعه ومؤانساته» وابن حجر
الهيتمي وكتابه الإفصاح عن أحاديث النكاح
وإرشاد اللبيب إلى معاشره الجبيب، والقزوينى
صاحب كتاب جامع اللذة، والكندى المؤرخ
صاحب كتاب الباه، وعشرات بل مئات المؤلفات
التي كتبها أئمة الفقه والتفسير في عصر
ازدهار الحضارة الإسلامية، فما الذى يحدث
إذن؟ هل لأن الإسلام كان قويا عما هو عليه
الآن؟ ربما كانت الإجابة بنعم، وهل كان أسلافنا

سؤال لثروت أباطة

معالجة الكثير من قضايا الوطن..
والسؤال الآن..

هل اتحاد الكتاب الذى يرأسه ثروت أباطة..
جهة تبليغ عن الكتاب أم دوره رعاية مصالحهم
بالدفاع عنهم
هذا السؤال الذى أريد أن أسأله لرئيس
الاتحاد ثروت أباطة..

وإذا كانت الاجابة هى أن مهمته الابلاغ
فنحن نطالب الدولة بتكوين اتحاد جديد مهمته
أن يرمى مصالح الكتاب ولا يقصم مهمته
الابلاغ..

ليس اتحاد الكتاب محكمة تفتيش..
وخاصة فى أيام ركب فيها الضابطون وصية
الجهالة موجة الاتجار بالدين.. وأعلنوا الحرب
علينا مرة ينهب أموال الناس. باسم الاقتصاد
الاسلامى.. ومرة أخرى باسم تحرير السياحة..

اننى كنت أتصور أن يدعو اتحاد الكتاب
الذى يضم صفوف المجتمع من المبدعين إلى
مؤتمر يدرس دور الكلمة المبدعة فى مقاومة
عهد الظلام الذى تريد أن تنشره فى وطننا
قوى معادية لآلحج الخير لمصر. أن تبديد طاقة
المبدعين فى مثل هذا الذى يحدث.. البعض
يتهم.. والبعض يدافع.. هو نوع من الترف
الذى لا تحتلمه مصر.. وخاصة فى هذه الأيام
التي تدخل فيها مصر معركتها الحاسمة مع
الارهاب..

(أكتوبر ١٩٩٣/١٠)

أولا لم أقرأ نصيدة الشعر التى أثار
اتحاد الكتاب.. وثانيا أرفض التجاوز والتجاسر
حتى لو كان بإسم المغامرة الغنية.. وأرفض-
أيضا- أن يتحول اتحاد الكتاب الى محكمة
تفتيش.. تفتش على قلوب الكلمات
وتستعدي السلطات حتى لو كان هناك تجاوز
بالفعل.. ينبغي أن يترك هذه المهمة لغيره..
والجهات الأخرى قادرة على هذه المهمة أكثر من
الاتحاد.. ولا يترك مهمته الاصيله التى من
أجلها تكون هذا الاتحاد وهى مهمة الدفاع عن
مصالح الكتاب.. والذي أعرفه أنه ليست من
مهمة اتحاد الكتاب اقامة الادعاء على الشعراء
باسم التجاوز والتجاسر.. بل دوره الحقيقي هو
الوقوف فى صف الكتاب واختيار من يدافع
عنهم إذا سقط أحدهم فى المحذور.. هذه هى
مهمته الأولى.. مهمة النقابات التى ترعى
مصالح الأعضاء.. وماذا يكون اتحاد الكتاب
سوى نقابة لأصحاب كلمة الابداع؟

أننا نذكر ما فعله مكرم محمد أحمد نقيب
الصحفيين مع عادل حسين.. وبلاجدال فى أننا
كلنا نرفض موقف جريدة الشعب التى يرأس
تحريرها من السياحة والزهاى ولكن لم نرفض
أن يذهب مكرم محمد أحمد إلى النيابة مع عادل
حسين عندما طلب من المثول أمامها.. لم يذهب
مكرم محمد أحمد باعتباره محرك الاتهام.. بل
ذهب باعتباره مثملا.. يمثل كل الصحفيين مع
أن كل الصحفيين يرفضون موقف عادل فى

اتحاد الكتاب يدافع عن الشرف لا الدعارة

الأخ العزيز الاستاذ صلاح
منتصر
رئيس تحرير مجلة أكتوبر تحية
واحتراما وبعد، فيشان ماجاء
بجلتكم عن اتحاد الكتاب، أحب
أن يعرف الجميع أن اتحاد الكتاب
يدافع عن الأدباء وليس عن
القوانين، وعن الشرف وليس عن
الدعارة، ويرفض أن يتناول كاتب
مهما يكن شأنه على ذات الله
العلية فتعن تؤمن بالله وقائمه
الاتحاد عندما في ميناء مسجد
باغية.

محاولة للنيل من اتحاد الكتاب في
موقفه هذا لا تصدر الا من شخص
ينتمي لغير الشرف ولغير الأدب
ولغير الايمان بالله سبحانه
وتعالى.

ونحن على موقفنا وإن زغمت
كل الأنوف الكافرة والملحدة
الداعرة. وتفضلوا بقبول تحياتي
واحترامي فأنا أعلم أنك مانشرت
إلا اشارة لحرية الكلمة التي
نقدسها جميعا مهما تكن طالة
باغية.

(أكتوبر ١٧/١/١٩٩٣)

أقيم لتقام فيه شعائر الله، وكل

كمال نشأت:

وتراجيديا الواجبات المشته

الدكتور نشأت يصل إلى أحكامه العمومية المبتورة تلك، عبر سلسلة من المقدمات الخاطئة والمعلومات الملتبسة، والمفاهيم المنقوصة والقاصرة... ليس لجوهر تجربة شعراء الحداثة فحسب، وللشعر... من حيث هو مصطلح مفارق- في أبسط تحديداته- للغة التوصيل المباشر، لغة التفاهم بين الناس في حياتهم اليومية، وشئون معاشهم الآني، ومصالحهم المرسلة.. بل يمتد بخطئه إلى طرح تصورات مجزوءة للسريالية... تتسم بالابتسار، والمغالطات العلمية والتاريخية.. ناهيك عن مأزقه المركزي في مقاله كله، والمترتب على ما تنصو به- بدون أى برهان من أى نوع- من علاقة تقنية وعضوية بين شعر الحداثة المصري (الغامض)، وبين السريالية... بل وبين منحنى بعينه من مناحيها المتعددة... المتمثل في الكتابة الآلية!

ودعونا، بعد هذا الاجتهاد، نتأمل مقولات د. نشأت علي مهمل، يقول في البداية: «ولكننا نحزن حين نرى لونا من الشعر

* في مقاله «القصيدة الغامضة» المنشور بجريدة الأهرام بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٢٠، يواصل الدكتور كمال نشأت المهمة التي اضطلع بها هو ونفر من أبناء جيله (المخضرمين) على حد تعبيره، في الحملة على شعراء الحداثة في مصر، وقصديتهم (الغامضة) وتعرية تهاافتهم الشعرى، ونضع إنعرافهم (المقلد للغرب)... إلى آخر قائمة التهم التي باتت- من كثرة- تكرر- شائعة ومحفوفة ولا جديد فيها ولا معنى لها، طالما أن هذه الأحكام- كما ألمعنا في مقال سابق- لا تستند إلى نصوص بذاتها، أو قصائد بعينها... تقيم من خلال تشريحها -النقدي/العلمي- المعايير المقبولة لدعاؤها العريضة، وأحكامها الفضفاضة.. وإنما نحن مرة أخرى وربما مرات لاحصر لها على ما يبدو- بإزاء كلام عمومي، وأحكام مجانية ومقولات مترهلة لاتعنى شيئا، ولا تضيف قيمة، ولا تضوىء أفقا، ولا تثير طريقا، حتى للقارئ، الذي باسمه ولحسابه يظلقون النار على جيل برمته! والأخطر هذه المرة- والأطرف في نفس الوقت- أن

الناس جميعاً.. بل أن لغته (شاذة) عن (المنطق) وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها (شعرتها).. فمأذا يكون الشعر-على هذا المستوى الذي تناقش فيه الآن- إن لم يكن (انزياحاً) أو (انحرافاً) بالقياس إلى اللغة المستعملة.. فالشعر داخل اللغة المنطقية التوصيلية يمثل (نوعاً من اللغة الخاصة) التي تطرح (جمالياتها الخاصة)، فإذا ما اتفقتنا على أن (الانزياح) بالمعنى الذي حددناه هو الشرط الضروري لكل شعر.. وكانت الجمالية الكلاسيكية (التي يمثلها ويدافع عنها د. نشأت) أقل الجماليات في قبول ذلك والاعتراف به.. لأنها-لوفعلت- فلا بد لها من قلقلة مواقعها، والتخلي عن مركزاتها أولاً.. وهو ما لا نريده ولا نقدر عليه إزاء الهجوم الكاسح للجماليات المعاصرة.. المفارقة بل والانتقالية.

ومن ثم، فإذا كان الابتكار بلا حد ولا شرط أحد عناصر القيمة الجمالية المعاصرة (في الشعر).. بينما ظل المعيار في الجمالية الكلاسيكية هو (القيمة) في حد ذاتها (خارج الشعر) وبالتالي كان من الطبيعي والأمر كذلك أن لا تسمح الجمالية الكلاسيكية (بالانزياح).. عن حد (القيمة) الاجتماعية/ الأخلاقية/ الفنية.. إلا في حدود ضيقة.. بظيئة.. ومضمونة من التقليد الثابت والمواضعة المستقرة، فتكبح حينئذ-وبقوة- جسارة اللغة. ويعلمنا التاريخ أن ذلك يصدر -في معظم الأحيان- عن الصوت الرسمي للمؤسسة الثقافية.

وإذن، فنتستطيع أن نقرر، بدون أي خشية من الخطأ أن المحاولات المستميتة لتسييد الجمالية الكلاسيكية الناجزة للشعر الحر.. هي

مستبجلبا، يقطع صلته بكل شيء بالمنطق، واللوق الجمالي، والتراث، والمعاصرة لكل ما يوج في بيئة الشاعر..]

وفي هذه العبارة القصيرة، المتخمة بالمصطلحات الهامة، التي يستخدمها د. نشأت إستخداماً خاصاً.. (تثبيتياً) إطلاقياً.. ورغم ما تؤكد منه مناهج البحث العناصر خصوصاً في الشعر والنقد، من القيم شديدة النسبية لهذه المصطلحات بالذات ودلالاتها الديقليكتيكية التي تكتسب في كل مرحلة تاريخية بظلال جديدة من المعنى متساقطة في ذلك مع مقتضيات التطور الفكري، ومستجدات الرؤى الاستطيقية، والجهد النقدية المتنامية، والفاحة -باستمرار لأقواس جديدة باتجاه المزيد من الفهم- ولا أقول للإحاطة- بأفق النص الأدبي والشعري.

.. فمثلاً.. وحتى لا ننجرف في التعميم.. ماذا يعني د. نشأت بأنه يحزن حينما يرى لونا من الشعر يقطع صلته (بالمنطق).. أي منطق الذي يقصده هنا الدكتور ونحن بصدد الحديث عن (الشعر)؟ هل يتكبر بإضاعة هذه النقطة موضعاً لتاتلك العلاقة التي أحزته غيابها عنا- أو غيابنا عنها- بين الشعر والمنطق.. أي منطق هو الذي يعنيه بالضبط.. هل هو المنطق الأرسطي مثلاً المضوري.. أم المنطق الرمزي أو الرياضي.. أم المنطق الهيغلي.. أي منطق.. وما رأيه فيما يكاد يشكل إجماعاً الآن في أن الشعر -المستحق لاسمه على الأقل- مهما اختلفت مراتبه ومستوياته- يحطم (منطق) اللغة العادية.. ولا فهل نتكلم مع بعضنا البعض (بالشعر).. وإذن فيبدو أنه لا بد من التسليم.. أن الشاعر لا يتحدث باللغة (المنطقية) التي يتحدث بها

محاولة لتسييد جمالية منافية للشعر فى جوهرها .. وهذا هو -عقليا- إنعدام (المنطق) بعينه فعلا.. إذا إستهوانا إستخدام مصطلحات د.نشأتا.

وتأسيسا على ذلك، فإن مصطلح (الدوق الجمالى) وهو المصطلح الثانى الوارد فى عبارة الدكتور (والمتهمون نحن شعراء الحداثة بالإنقطاع عنه) ليس معطى تاما ومتنهيا وناجزا ومتقلا ومكتمل الأبعاد ومحدد القيمة.. فأى إكتمال (للقيمة) هو فى نفس اللحظة نقطة مفارقة حتمية لها.. (والدوق الجمالى) معيار له حراكه الضخم على كل المستويات السوسيرلوجية والإستيطيقية واللفوية والشكلية.. ولعله من نافلة القول أن نردد هذا الكلام الدارج البسيط الآن: حول أن مايعتبر معيارا فى عصر قد لا يكون كذلك. فى عصر لاحق.. يصدق هذا على كل شىء.. من الفن إلى الأخلاق، ومن الإجتماع إلى السياسة، ومن الفكر إلى الموضة.

أما إنقطاع جيلنا الشعرى عن التراث، فهذا الكلام من التهافت يادكتور بحيث أستغرب صدوره عنك، فليس التراث- يختلف مستوياته وأبعاده- موجودا صوريا له إستقلال عن الواقع الذى نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع الذى تعاد قراءته فيه.. بهندف تطوير هذا الواقع الأخير.. فالتراث- على رأى حسن حنفى- هو مجموعة التفسيرات التى يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التى صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد لأن الواقع هو أساسها الذى تكونت فيه.. ليس التراث إذن مجموعة من العقائد النظرية الثابتة، والحقائق الدائمة التى لا تتغير بل هو مجموع تحقيقات هذه النظريات فى ظرف معين، وفى موقف

تاريخى محدد، وعند جماعة خاصة تصنع رؤيتها، وتكون تصوراتها للعالم.. فالأفكار إذن ليست مجرد آراء فارغة أو تصورات مجردة.. بل هى أنماط حياة، ومناهج سلوك.. وكما يقول د.حسن حنفى.. نحن نعمل بالكندى فى كل يوم، وتنفس الفارابى فى كل لحظة، ونرى ابن سينا فى الطرقات.. وقل مثل ذلك فى تراثنا الأدبيية والفنيية والشعرية.. الخ وبالتالى يكون تراثنا القديم حيا يرزق يوجه حياتنا اليومية ونحن نظن أننا نبحث عن الرزق ونلث وراء قوتنا اليومى..

فما هو معنى إنقطاع جيلنا عن التراث إذن على ضوء هذا الفهم؟.. وهل يكتب جيلنا الشعر بلفة غير اللغة العربية.. أم ما هو المقصود باترى؟.. إن ماترصده من مغايرة ومفارقة فى لغتنا الشعرية- برغم مايتضمنه موقفك من عيار قبلى يقاس عليه -لايعنى فى وجهه الآخر إلا إقرارك الضمنى بموقف واع من تراثنا نختار مغادرته بعمد، ونغفيا إختلافنا عنه بقصدية.. وهما المغادرة والاختلاف اللذان يهيئان لك إنقطاعنا عنه، هو انفصال الاتصال، لا انفصال الفصم إذا جاز التعبير، إن علاقتنا بتراثنا الشعرى فى صيغة أخرى.. علاقة تمثل لإمتثال.. بكل مايعنيه التمثل من وعى، وبكل مايعنيه الإمتثال من غياب للوعى.. ووعيناها وعى نقدى بالحتم وتاريخى بالضرورة.

وفى ضوء هذا الطرح، يكون الإنقطاع الحقيقى عن التراث من نصيب هؤلاء الذين يصرون على استحضراره- جزئيا وظاهريا فحسب-.. مقتطعا من سياقاته من ناحية أولى.. ومقتطعا عن واقعنا الراهن من ناحية أخرى.. وما بين القطع والإنقطاع تنوء النظرة

ذلك من عدمه وهو ما سنناقشه حالا. إلا أن السريالية فيما أعتقد إجتاه من إتجاهات الفن والأدب المعاصر).. أم أن من الأصح أن نسلم بهذا التخريج الباهر لكلمة (المعاصرة) التي تفتق عنه ذهن الدكتور.. باعتبارها فقط قاصرة (على ما يوجب في بيئة الشاعر).. وما هو المقصود (ببيئة الشاعر) في هذه الحالة الخسالة؟ هل هي بيئته الضيقة المحلية المباشرة.. أم بيئته الواسعة الممتدة بطول العالم وعرض الدنيا بمفهوم ثورة الاتصالات (المعاصرة) التي جعلت من العالم قرية كبرى كما يقولون، عبادات ملتزمة.. ومعاظلات مبتعسة، وإطلاق للكلام على عواهنه بلا روية ولا تدقيق لمجرد أن تصبح الأحكام المفرضة، والمقولات المبرمة سابقة

التجهيز!

.. ما علينا..

ثم نستمر مع د. نشأت في مقالته (المسلي) فعلا.. لتتابع رصده (لغموض) قصيدتنا التي هي ذات لغة أقرب إلى (لغة العفاريث). ونحن لم ندرس (لغة العفاريث) كما درسها الدكتور، حتى نعرف ماهو المقصود بها بالضبط!!

ثم يعاود حديثه الملح عن (المنطق اللازم) الذي بدون لا يتصل الناس ويتجأبون ويتعاطفون).. وسبق أن تناولنا مسألة (المنطق) هذه..

ثم نصل إلي أخطر ما في مقالته، وهو تحديده للسريالية وللكتابة الآلية كمصدر -وحيد- لتفسير غموض قصائده وميكانيزمات بنائها..

ومع أننا تحدثنا عن الانزياح والانحراف بل

الموضوعية للتراث التي تضعه في موضعه الصحيح من كلتنا لخطيته التاريخية والرائية.. فالتراث موجود طوال الوقت في زمنه وزماننا.. نعم.. ولكننا إذا إستعرنا مصطلحات الفلاسفة قلنا.. أن وجوده في زمنه كان وجودا بالفعل، ولكنه في زماننا وجود بالقوة تتحدد فاعلياتها بإعادة القراءة النقدية لهذا التراث باستمرار في ضوء عصرنا ومتطلباته وتحدياته المطروحة طول الوقت. لا أريد أن يستغرقنا الحديث في هذه النقطة التي أشبعها مفكرونا المعاصرون بحثا، وبالإمكان العودة إلى أطروحاتهم في هذا الشأن (حنفي والتزني والعروي والجابري ومروه وغالي شكرى وفؤاد زكريا وأنور عبد الملك ونجيب محمود والعالم.. الخ).

ثم يختم د. نشأت فقرته الأولى تلك ختاماً عجيباً حقاً.. حينما يتحدث عن قطع الشاعر الحديث لصلته (بالمعاصرة) بإضافة إلى كل ما عدناه وفنناؤه: «المعاصرة لكل ما يوجب في بيئة الشاعر». فذاً ما يدان الإنقطاع عن جانب من الجانبين العتيدين لحساب الإهتمام بالآخر.. بمعنى أن يدان الإنقطاع عن (التراث) لحساب (المعاصرة).. أو العكس. وبغض النظر عن أن كل هذه التصورات نظرية بحثية كما ألقينا، ومعادلات مسمطة ذات وجهة شكلية فارغة من أي مضمون حقيقي.. إلا أننا في حالة د. نشأت، نعيش على حالة فريدة من نوعها.. إذ هو يتهم الشعراء الجدد بالإنقطاع عن كلا البعدين التراثي والمعاصر.. وهكذا يتركنا الرجل معقلين في فضاء لا ندري فيه إلى من ننتمي، وإلى أي طرف نذهب ونرونا وأنسابنا (برغم أن مجمل مقاله بعد ذلك ينسبنا بقوة إلى السريالية) وبغض النظر عن صحة

مناظر

ما لم يكن يمكن

دعونا نلتفت إلى التراث وعلاقته بهذه الكلمة حتى يتأكد. نشأت من أن علاقتنا بالتراث-في هذه النقطة على الأقل-أكثر متانة ورحابة منه.. وإلا لما قال ما قال.. فإن يقال للرجل الجيد الرأي.. أنه قد (أغضض النظر).. وأن تعنى (المسألة الغامضة) المسألة التي فيها نظر ودقة.. وأن يكون معنى شامض= لطيف في (لسان العرب).. إذن فلا بد من الإقرار-مبدئياً- بأن للمصطلح وجوده المتأصل في تراثنا وفي (لساننا العربي).. والأهم أن هذا الوجود التاريخي لمصطلح (غموض) في تراثنا لم يرتبط بدلالات سلبية من تلك الدلالات التي يحاول إلصاقها به هؤلاء الذين يشنون حرباً لاهوادة فيها عليه، وعلى مختلف معايير الجودة والحدائق والتطوير في أدبنا المعاصر.

بل إن المرء يعجب للدقة والموضوعية التي بلغها نقادنا القدامى في هذا السياق عند تعاملهم مع هذا المعيار من معايير جودة السبك الأدبي أو الشعرى، وحرصهم على عدم اختلاطه بمصطلحات أخرى قريبة منه-وقد تلتبس معه أحياناً لأول وهلة-ولكنها تباينة

والشدوة للغة الشعر العادية إلا أنه لا بأس في هذا السياق المتعلق بالغموض.. من الوقوف وقفة (تراثية) ذات دلالة حتى تثبت (بالمرة) علاقتنا بالتراث، وربما اقتنع. نشأت في هذه الحالة بوجود سبب بين (غموضنا) والتراث.. بدلا من بحثه عن هذا السبب في السريالية والكتابة الآلية.. طالما أننا عاجزون عن إقناعه-حتى الآن على الأقل-بأن (الغموض) كقيمة في حد ذاته يكاد يكون وطيد الصلة بمهية الشعر نفسه، بل بمهية الإبداع من حيث هو (إبداع)..

ولعلنا نشير -بسرعة- في هذا السياق إلى ماورد في حيثيات منح الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل لكاتبنا الروائي الكبير نجيب محفوظ من إشارتها إلى ما اتسم به أدبه من غموض يستبطن العديد من المعاني المتراكبة أو الدالة أو الموحية والتي تتضمن أبعاداً إنسانية لا شك فيها..

على أي حال، وبغض النظر عن إشارات (الفرجة) المغرضة إلى الغموض كقيمة معتبرة وجوهرية في كل أدب أو فن مستحق لاسمه..

تكاد تكون متكاملة حول هذا الموضوع، حلل فيها الغموض في الشعر وأرجعه إلى أسباب ثلاثة:

- ١- منها ما يرجع إلى المعاني نفسها
- ٢- ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى.
- ٣- ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا.

وعلى كل حال، فقد كشف البحث المتأني وغير الغرض في تراثنا القديم عن مفهوم متقدم للغموض لدى البلاغيين والنقاد العرب القدماء، ارتبط بإثراء النص الأدبي والشعري لما يقوم عليه من تعدد المحتملات ودقة المعنى وبعد غوره وعدم مباشرته.. الخ.. بل أن النقد العربي القديم، قد سبق ويليام إيميسون في كتابه الهام (سبعة أنماط من الغموض).. في الاهتمام بالغموض، وبالمفهوم الذي طرحه إيميسو نفسه، بل زاد عليه في ضروب إختصت بها البلاغة العربية والشعر العربي.

ولا أريد أن أطيل هنا في استقصاء مظاهر ودلائل ومواضع الوجود المائل لهذا المصطلح (الغموض)، في تراثنا النقدي والأدبي، البعيد والقريب، حتى لا أبدو كالمتهم البسرى الذي يبحث عن حشيشات براته، أو كالمحامى الذي بحث لموكله (الغموض) عن أسانيد وأدلة تبرر مشروعية وجوده، وإنما أردت أن أنفي تهمة (البهاوية) والتبعية في النقل عن الغرب عند القائلين بالغموض من نقادنا وكتابنا، وذلك بالتأكيد على الوجود الموضوعي القوي لمصطلح (الغموض) - نقدا وإبداعا - في تراثنا الأدبي القديم، وفي أنه - أي الغموض - يشكل مسارا ومعيارا جوهريا من معايير الحكم على

تماما بما تحمل من دلالات سلبية فعلا. كمصطلحات «الإيهام» و«التعقيد» و«المعاطلة» ولنرجع إلى ما قاله الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ في نقده «التعقيد» وما أثبتته الأمدى المتوفى سنة ٣٧٠هـ من مأخذ على «المعاطلة» مثلا.. في مقابل ما أشار إليه ابن الأثير في (المثل السائر) من رأى لأبي إسحاق الصابي.. المتوفى سنة ٣٨٤هـ يفرق فيه بين الشعر والنثر بقوله:

«... إن طريق الإحسان في منشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسيل هو ما وضع معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته الألفاظ، وأقصر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد معاطلة منه...»

ويقول المرزوقي المتوفى سنة ٤٢١هـ في شرح ديوان الحماسة، في معرض تفريقه بين الشعر والنثر كذلك، يقول عن الشعر:

«... فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من غرضه وضربه، وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه، على غموضه وخفائه، جدا يصير المدرك له، والمشرق عليه. كالفائز بخيرة اغتمها...»

ولعل حازما القرطاجي المتوفى ٦٨٤هـ الناقد الأندلسي الشهير، أن يكون من أبرز نقادنا القدماء الذين تعرضوا لظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي، وذلك في كتابه القيم (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) حتى أنه كون لنفسه نظرية

قيمة الأدب المعاصر فى أى بقعة من بقاع عالمنا الآن.

ثم يستغرق د. نشأت فى معظم مقاله فى الحديث عن السريالية، وكان من الأولى والأمر كذلك أن تكون السريالية عنوانا للمقال، ومع أن السريالية ليست موضوعنا الآن.. إلا أننا لائملك إلا التوقف إزاء ما يبدو من قصور فى فهمها لدى السيد الدكتور.. فهو يطلق أحكاما عجبية- كما هو دأبه- من مثل:

«... شئ مفروض ومن صميم السريالية إذن أن تكون كتاباتها بعيدة عن أى التزام جمالى»

ويبدو أن الدكتور هنا يخلط بين تعويل السريالية على اللاوعى فى مقابلة الوعى، وعلى الخدس فى مقابل الذكاء المنطقى، وعلى محاولاتها لاستكناه الما وراء، والكشف عن تلك القوى الخفية المستعرة فى الكيان الإنسانى.. إلى آخر اجتهاداتها.. وبين أن كل ذلك ينفى عنها ما أسماه (بالإلتزام الجمالى).. وبالتناسب أنا لم أضادف من قبل فى كل ماقرأت من كتب علم الجمال هذا المصطلح الذى يبدو أنه يشير إلى (وصفه محددة، ومفهوم مسبق يحدد طبيعة هذا (الالتزام) الجمالى ويقن أبعاده.. مع أن لنا أهمه منه- إذا وافقنا على وجوده أصلا- أنه

اللتزام ينبع من ضرورات وصياغات العمل الفنى نفسه.. إلى الدرجة التى تمكننا من القول: أن لكل عمل فنى أو شعرى عظيم إلتزامه الجمالى التابع منه، بما معنى أنه معيار يثدى فى سياق العمل نفسه، وليس معيارا سابقا له، أو وعاء خارجا عنه، يتم تعينته (باللتزام جمالى) معين ومطابق للمواصفات.. إن مصداقية الفن العظيم

أو الشعر العظيم هو الذى يعطى المشروعية لحضور هذا الإلتزام.. وليس قبل ذلك.. لا يوجد إلتزام جمالى قبلى وسابق للتجهيز اللهم إلا لدى د. نشأت ومن لقب نفسه.. ومن ثم فإن مقولته الفادحة الخطأ عن أن (كتابات السريالية بعيدة عن أى التزام جمالى).. هو من قبيل الاستسهال المخل.. تدحضه بشدة أعمال جارى وكوتو واليوار وبرتون وأبولينير.. وأعمال فيلق من المصورين السرياليين الأفاض.. إرنست وماسون وتالجي وماجريت وميرو وشاجال ودالى وحتى بيكاسو.. وإغا السريالية تطرح فى أعمالها (جماليات) جديدة.. والتزاما جماليا مغايرا.. ولعل هذا هو ما يستفز د. نشأت وأقرانه.. لأنهم ضد (التجديد) من حيث هو.. أو مع التجديد ولكن بشروط، وتخيل مع عزيزى القارىء اجتماع طرفى النقيض (التجديد) و(الشروط).. وطبعنا هى فى هذا السياق (شروطهم) وهم.. ومثالهم الشعرى المنجز.. وكأن التجديد حدث مرة وانتهى الأمراء.. والغريب فى أمر د. نشأت أنه يحيل إبداعات السريالية إلى أطباء التحليل النفسى باعتبارها ظاهرة مرضية. برغم أن السريالية -فى أعرق معانيها- طريقة حياة.. ونهج يمكننا به أن نتقبل حاجى الوجود. وتعلم فى حياتنا اليومية التسامى على العجز والانهزامات والتناقضات والحروب.

وهو ينتقدها مستهزئا: (ألها ستكون، مادامت هذه حالها.. وثيقة نفسية يتعامل معها أطباء التحليل النفسى... وهنا لابد أن نذكر السيد الدكتور.. بأن كل أدب عظيم هو -إلى حد كبير- تحليل للنفس.. وليس فى هذا عيبا.. إن تلك اللحظة التى يبلغ فيها الشاعر الحق محور ذاته.. وبالتالى محور المصير

الكلام المنطقي، كما كافحوا لتحرير الكلمات من عبودية البلاغة.. فقد أملوا أن تظهر الكلمات حرة بفعل تمارين الكتابة الآلية.. ذلك أن اللغة التي أملوا أن يسكوا بها هي اللغة الكامنة وراء صمت التفكير المباشر.

لقد كان فعل الكتابة الآلية- في جوهره الأعرق- محاولة لاكتشاف وحدة الوجود ولذلك لم يكن الخيال بالنسبة لهم هو مجرد تلك القوة التي تمكن الشاعر من خلق الصور والتأليف بينها وحسب، أنه كذلك القوة التي تتغلغل عميقا لاكتشاف الاعتقاد القديم بوحدة الكون.. وكانت الكتابة الآلية هي القوة القادرة على استنفار القوى اللاشعورية التي تروى حقا هذا الاعتقاد.

وياختصار ياسيدى الدكتور..

إن القوى المكونة للسريالية تكمن في معظم أشكال الفن العظيم.. (عملية الخلق)، نفسها تستخدم الوعى واللاوعى ويمكن أن تسمى سريالية..

..وبالنسبة للشعر.. كانت قناعتهم أنه إذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر لا يمكن إدراكه.. فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه واعتقد أن هذا الفهم.. هو فهم مركزى وجوهري في أفق الحداثة الآن.. في الشعر وغيره من ضروب الإبداع.

وننتقل لنقطة أخرى في رحلتنا مع د.نشأت.. يقول: «والمعروف أن السريالية بعد أن قامت مذهبها متكاملة لها نظريتها.. ولها نتائجها..» وأحب أن أذكر الدكتور بأن المعروف حقا أن السريالية لم تعن بأن تقيم مذهبها أو تشكل مدرسة.. الخ، وكان حرص بريسون

البشرى، حين يشارك في وعى العالم، وهناك يوجد نقطة تماس بين ذاته والعالم.. تلك اللحظة هي لحظة سريالية عظمى.. وأن التركيبات العرضية التي تتم في حالات التخيل الحر للعقل هي بالنسبة إلى عملية الخلق الفني أعظم قيمة من التتابع المنطقي الذي نفرضه على الكلمات والأصوات والألوان في حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها..

وإذا تعمقنا أنفسنا قليلا ياسيدى، وابتعدنا عن الإكليسيهات والأقنعة.. ونفضنا أيدينا- ولو للحظات- عن (ما هو واجب) اجتماعيا في القول والفعل والسلوك.. إلى ما هو (كائن) في دخليتنا حقا.. لأصبح علينا الاعتراف في هذه اللحظة (الأمينة) مع النفس.. أن كل حياة إنسانية تتصف بالغموض والسرية أكثر مما تتصف بالفهم والوضوح.

وهذا هو ما حاولت أن تفجّره السريالية، وتتماس معه وتجعله ويراهن عليه بغض النظر عن نصيب هذا الرهان نفسه في النجاح والفشل.. ومن هنا يجمع كبنار النقد على أنه-جوهريا- ثمة في كل (كتابة) دعوة سريالية عميقة.. وحتى (الكتابة الآلية) التي توقفت عندها هذا التوقف السطحي الذي حصصها في الهلوسة والأفكار السائبة.. الخ، أتصور أن ما كان مقصودا منها قد أدرك اليوم معنى أشمل وأكثر رسوخا واكتسالا، إذ أننا نفهم اليوم فهما أوضح أن الكتابة الآلية كانت هجوما على أنماط التفكير العادى واللغة العادية، كانت محاولة للتنفاذ إلى ما وراء التناقضات والتعارضات التي تفسد تفكيرنا وتأملاتنا الواضحة.. وقد اعتقد السرياليون اعتقادا تاما أنها واسطة لإدراك المطلق، وعكفوا على كشف الفراغ والزيف في

الأخرى...). ومع أن هذا غير صحيح كما ألتحنا.. إلا أنه مع ذلك.. تبقى إبداعات رامبو وبودلير ولوتريامون ومالارمييه وأبولينير ذات نضج سرىالى واضح، ناهيك عن بريتون والوار وأراجوان... الخ

كما أن المذاهب الأخرى- وأى مذهب فى الدنيا وهذا هو الأهم- لا تقدم شيئا كما تقول.. وإنما الفن والشعر والإبداع يقدم نفسه أولا.. لتأتى المذاهب بعد ذلك وتحشر نفسها حشرا إعتسافيا فى معظم الأحيان.. ناسبة لنفسها هذا العمل أو ذاك تحت مسميات يضيق بها الإبداع، ويضيق منها الفن، ويتسع عنها الشعر..

إن مثال بيكاسو يبرهن من جديد على أنه ليس هناك وجود حقيقى فى تاريخ الفن لأية مدارس، بل هناك عباقرة متوحدون مبدعون أقوياء، تهرول المدارس والمذاهب المدرسية الضيقة دائما عن الإبداع نسبتهم إليها.. وماهم يمتسعين .

أما كلامك بعد ذلك عن العرضحاجلى والبقال.. إلى آخره، فهو أهون من أن يناقش ولايسعنى فى النهاية إلا أن أهمس لك فى حماس من حريك الضروس ضد شعراء الحداثة بالكلمات الأخيرة التالية..

..لقد عانى الشعر طوال تاريخه المديد، الذى يبدو أنه بطول تاريخ الإنسان ذاته الكثير من عدم امتلاك حريته بصورة كافية.. ومن إضطراب إلى التنازل عن جانب ثمين من ذاته إلى مؤسسات الإنسان.. كالدين والسياسة والأخلاق.. والشعر يدافع عن صفاته كما يدافع الإنسان عن حريته (وكلاهما يمتن عاده) إن تاريخ الشعر (ويمكن أن نقول عن تاريخ

واضح فى مختلف بياناته أن يتأى عن هذا الفهم القاصر والمحدود وحرص على التأكيد باستمرار على أن السريالية أسلوب حياة كامل لا مجرد قواعد تضبط الإنتاج الفنى.. أو وصفه جاهزة للإبداع.. والذى يؤكد هذا الذى نذهب إليه هو ما تسميه أنت.. هلوسات.. وأفكارا سائبة.. وصورا مشوشة.. وتسمية السريالية حياة الإنسان الباطنة أو اللاشعورية وقواء اللاواعية.. وهذا السعى الدائم من خلال هدم السبوء لبلوغ تلك النقطة الجوانبية التى يطل عندها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت والواقع والخيال والماضى والمستقبل الرفيع والوضييع.. بين ما يعبر عنه وما يستعصى على التعبير.. الخ.. فبريتون أدرك بوعيه أن مثل هذا المورد، الذى هو يشكل أو بأخر قرار فى كل حالة إبداعية.. لا يصبح إندراجا تحت القواعد، لأنه خرق للقواعد.. ولايجوز حصره فى مفرسية ضيقة لأنه ضد المذهبية.. وهل يملك أحد- حتى الآن على الأقل- منهجة هذه القوى الباطنة المتعارضة والحيوية والبدائية فى الإنسان وتقنياتها تقنيها مذهبيا مهما بدا من إتساعه الأئى، فسيحكم عليه التاريخ بالضيق والمحدودية وهو ما نافع بريتون عن عدم حدوثه حتى النهاية وأظنه نجح فى ذلك.. فقد نفخت السريالية من روحها فى جسد الفن والإبداع المعاصرين، حتى لم يعد بإمكان الإبداع الأدبى والفنى بعدها.. أن يتجاهل أو يتغاضى عن تلك النفحات السريالية التى سرت فى أوصال الأئق الإبداعى كله..

ثم تقول- ممنا فى الخطأ: (إنها- أى السريالية- لم تستطع أن تقدم رائعة واحدة ولا أقول روائع تفخر بها مثل ما قدمت المذاهب

ونظراتكم المستتببة، وثقتكم المضحكة،.. وقيمتكم المثير حقاً للثناء،.. استبدلوا-ولو مرة- هذه الدعة البائسة الكسول المنمقة جداً، والمتعترسة-بطمأنينة فاجعة-خلف واجهات هشة وقابلة للكسر فى أى لحظة، حتى بدون زلزال لم-ولن-يسجل له درجة واحدة بمقياس ريختر، ولا حتى بأى مقياس آخر!!

مرتكزات عامة:

١- عصر السريالية- تأليف والاس فارلى / ترجمة خالدة سعيد- منشورات نزار قباني - بيروت- ١٩٦٧.

٢- التورات والتجديد- د. حسن حنفى- المركز العربى للبحث والنشر- القاهرة- ١٩٨٠

٣- بنية اللغة الشعرية- تأليف جمان كوهن- ترجمة محمد الولي ومحمد الغمري- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- ١٩٨٦.

4- Phaidon encyclopedia of surrealism- Rene passeron- Translated by john Griffiths- published in the U.S.A- NEWyork- 1978.

5- Surrealism and Dadaism- Marianne Oesterreicher- Mollwo- Translated by stephen crawshaw- Published in the(U.S.A)by E.P.Dutton-NEW YORK-1979.

الإنسان الشئ نفسه) هو تاريخ إمتهانه بوجه خاص.. حين كان يدفع إلى الخضوع لتسويات تم ترتيبها بدهاء حتى أننا نكاد لا نعرف ما هو الشعر فى حالته الصافية.. وكان يسمح للشعر بالحياة إذا ما تنازل عن جانب من وجوده أو سمح باستعباده.. كانوا يقولون-زمازالوا- نسمح لك بالغناء إن غنيت هذا الموضوع أوذاك.. وإذا غنيت بطريقة معينة، إن عبودية الشعر توازى عبودية الإنسان.. ويمكن أن يؤرخ لها من خلال انتصارات حرية الإنسان أو خذلانها.. والشعر يحتضن معضلات الإنسان بسخاء وقوة حتى ليستحيل الفصل بينه وبينها وحتى أننا لاستطيع الكلام على أحدهما دون الكلام على الآخر..

فالشعر بحث غامض جداً وناقص غايته أن يعرف ويسير ماهية علاقة الإنسان الكون.. نعم إن جوهره علاقة بالحاضر.. وأن له علاقة بالكشف عن الحاضر الأبدى وعلى الشعر أن يرجع ذلك الشعور بالوحدانية، بحقيقة (الأنا) الذى كان مولد ضمير الإنسان فى فجر الزمان... والشعر نوع من تفجير تلك (الأنا) وإطلاق لسراحها كى تعود إلى الكون.. والشعر- شأن كل انفجار- يحصل بعد مرحلة من الكبت والضغط- حين لا يعود فى مقدور العناصر المتضاربة أن تتعايش معاً، حين تضطر تلك العناصر إلى الإنشطار والعودة إلى منابعها البدائية!

أما عنا وعنكم.. فأقول لكم.. إقرأونا بصوت وحب واستعداد حقيقى لغامرة الكشف، ومخاطر الدخول، ومتعة التجربة غامروا معنا بشرك قوالكم، والتخلى عن ثوابتكم، وأخلعوا عنكم ياقاتكم المنشأة،

اتحاد الكتاب أم اتحاد

للإرهاب؟؟

السمع إذ لم يوجد في الإيقاع غير الإيقاع لا يعول عليه

السمع إذا لم يوجد في الإيقاع وفي غير الإيقاع لا يعول عليه

قصيدة لشاعر مصرى ماهر إلا حلقة فى سلسلة طويلة من المصادرات السرية والعينية ، التى تهدف إلى القضاء على كل إبداع حقيقى ، سعيا إلى قتل روح شعبنا المبدعة ، فالمعركة الآن أكبر من اتهام قصيدة أو الدفاع عنها ، إنما تتجاوز ذلك لتصبح معركة شاملة دفاعا عن الحرية والإبداع ، فى لحظة نحن أحوج مانكون فيها إلى الحرية ، وإلى الإبداع .
إننا نستنكر موقف رئاسة اتحاد الكتاب ، ونهيب بالكتاب الشرفاء جميعا التصدى لهذه الهجمة المريبة .

فى الوقت الذى يسعى فيه كتاب مصر المستنيرون إلى التصدى لقوى الظلام والإرهاب ، تسعى رئاسة اتحاد الكتاب إلى موازنة هذه القوى وتمضيدها ، وتهيشة المناخ لمزيد من الإرهاب ، فبدلا من نهوض اتحاد الكتاب بدوره الطبيعى فى دعم الإبداع والدفاع عن المبدعين نرى رئاسته تحصر دوره فى الوشاية بالكتاب واستعداد قوى الظلام والإرهاب عليهم وفرض وصاية غير شرعية على المجلات والطبوعات .

إن ما قامت به رئاسة الاتحاد أخيرا من تجريم

الأحد ٢٠/١٢/١٩٩٢

فدع المسرح فى النظام الابوى

ملف الرضاية فى أندونيسيا

ترجمة وإعداد: محمد الظاهر ومنية سمارة

المسرحيون الحكماء ينظمون

الحركة المسرحية فى أندونيسيا

بقلم: أندريا ويبستر

الاستقلال، فى السابع عشر من آب-
أغسطس-والذى تحدثت فيه
عن (الانفتاح) و(الديموقراطية)، وه السامح المجال
لحوار الآراء المتضاربة فى المجتمع الأندونيسى».
وقد تبع قرار منع عروض مسرحية (الوريشة)
قرار بمنع أمسية شعرية لـ(ريندرا) فى تشرين
الثانى-نوفمبر-، و(ريندرا) واحد من أشهر الشعراء
والمسرحيين الأندونيسيين، وفى كانون
الأول-ديسمبر- رفضت السلطات السماح لفرقة
(مسرح كوما) بالسفر إلى اليابان لتقديم عروض
مسرحية أخرى من مسرحيات الفرقة، وتدعى
(أوبرا الصرصون)، وكانت هذه المسرحية قد قدمت
لأول مرة على المسرح عام ١٩٨٥، وقبل الحظر
الذى صدر بحق مسرحية (الوريشة)، كان هناك
ثلاثة أشخاص لايحق لهم أن يمارسوا أعمالهم
الإبداعية قبل الحصول على تصريح بذلك، وهؤلاء
الأشخاص الثلاثة هم (ريندرا) وذلك لميله ونزوعه
للاتقناد، و(غوروه سوكارنو بوترا) مؤلف الحان

بعد أن عرضت لمدة أحد عشر يوما، صدر
قصرار، فى التاسع من تشرين
أول-أكتوبر-١٩٩٠، بمنع عروض
مسرحية (الوريشة)، وهى إحدى المسرحيات التى
تقدمها فرقة (مسرح كوما)، وهى إحدى الفرق
المسرحية الجماهيرية الأندونيسية.

ولقد كان قرار المنع مدعاة للسخرية، خاصة وأنه
جاء فى سياق تعالى تصريحات رموز الحكومة
وباناتهم التى تؤكد على (الانفتاح) والحاجة الماسة
إليه، كما أن توقيت القرار لم يكن موفقا أبدا، فقد
جاء بعد شهر تقريبا من خطاب
الرئيس (سوهارتو) نفسه، الذى ألقاه بمناسبة يوم

من وقصفها، قرر البوليس أن يذهب لمشاهدة المسرحية، ليقرر في النهاية منع عروضها.

فتعنوان المسرحية ذاته يشير إلى الفساد، وهو عنوان استفزازي، كما أن الورثة السياسية، تعتبر من المواضيع الحساسة في أندونيسيا.

وتدور أحداث قصة المسرحية حول الملك (بوكسانغكالان) وأولاده الأربعة: الأمير إيسالوم، والأميرة ضياء رور سكسينزي، والأمير ليزمانا، والأميرة ضياء رور ساندباري، وحين فشل الملك في اختيار خليفة له، تظاهر بالمرض من أجل أن يعرف من بين أولاده الأربعة يستحق أن يرشح خليفة له. وتزداد حبكة المسرحية تعقيدا حين يقوم المستشارون والوزراء بطرح تصوراتهم وخططهم حول مستقبل العرش.

وعلى أية حال، تتسكن الأميرة (سكسينزي)، وهي أحب أبناء الملك إلى قلبه، وبمساعدة من الجيش، تتمكن من اغتصاب العرش، واللقاء أخوتها في غياهب السجن.

وعن طريق استخدام الرموز، مثل (القنص الكبير) و(الأخطبوط) لوصف أكرام معطف الملك، حاولت المسرحية أن تستخر من الطبقة الحاكمة في جاكرتا، تقول (شيبا) زوجة (إيسالوم) في المسرحية: «جلد سميك، وقلب أسود، هذه هي طبيعة الحاكم الحقيقي»، وتضيف (سونداري) ضاحكة: «أحد مميزات كونك حاكما، أن تكون كذابا ومضللا».

ومع أن منع (الورشة) من العرض قد حظي بتغطية إعلامية واسعة في الوطن، وفي الخارج، إلا أن أحدا لم يشر صراحة إلى النقطة التي يعرفها الجميع: وهي أن المسرحية عبارة عن تلميح صريح ومباشر لشخصية كل من الرئيس سورهااتو وأولاده، ونشاطاتهم ومشاريعهم، (د. نبي رورسوكميسي) تذكرنا بمسيتي هارديانتى روكمانا) المعروفة باسم (توتوت) وهي كبرى بنات

راقصة، وابن للرئيس السابق سوكارنو، وذلك لصلاته مع المعارضة (الحزب الديمقراطي الأندونيسي) (PDI) و(رحومبا إيراما) وهو مفتي إسلامي جماهيري. وذلك لقدرته الكبيرة على التأثير على الجماهير. وإضافة إلى الغضب الجماهيري على أوامر المنع هذه، فقد زادت هذه الإجراءات القمعية من الفوضى والتشويشات حول ما تعنيه الحكومة بإدعائها حول (الافتتاح).

وقد صدر أمر المنع هذا عن البوليس الأندونيسي الذي يتمتع بسلطة إصدار التصاريح والتراخيص التي تسمح بالعروض المسرحية، وذلك بناء على قانون الإجراءات الأمنية فيما يتعلق بالاضطرابات الجماهيرية. وهو قرار يعود إلى الفترة الاستعمارية، ومع ذلك نجد أن الجنرال سودوسو، وزير الأمن والشؤون السياسية، يؤكد: «لست هناك حجة تدعو لتغييره، قبل أن نجد ما هو أفضل منه».

وقد رفض البوليس الاعتراف، بأن المنع كان قرارا سياسيا، وإنما زعم بأنه جاء من أجل: «تدعيم الأمن والنظام والسلام»، وقد حدد ثلاثة أسباب دعت لاتخاذ هذا القرار وهي: أن المسرحية لم تحصل على موافقة على نصها قبل عرضها، وإنها تحاول تشويه وتحريف الحقائق، وإن موضوع المسرحية غير قويم، ولذلك يخشى أن تتسلل منها أفكار خاطئة إلى عقول المشاهدين، وقد قام البوليس بإعلام (نوربرتوس ريانتيارنو) رئيس فرقة (مسرح كوسما) بأن المسرحية قد خرجت عن أطر أيديولوجية الدولة، ومنذ اليوم الرابع، إلى اليوم الحادي عشر، من عروض (الورشة)، مثل (ريانتياارنو) أمام البوليس، والمخابرات للتحقيق معه. وقيل ثلاثة أيام

الأول من ثلاثية مسرحية تدور حول التكتلات، والقوى الاقتصادية والسياسية، أما الجزء الثاني من هذه الثلاثية فقد كان بعنوان (سمسار الثلث الذهبي) التي عرضت في نفس العام ١٩٩٠، أما الويضة، فقد كانت الجزء الثالث والأخير منها، وكانت الإنتاج الخامس والخمسين لـ (مسرح كوما).

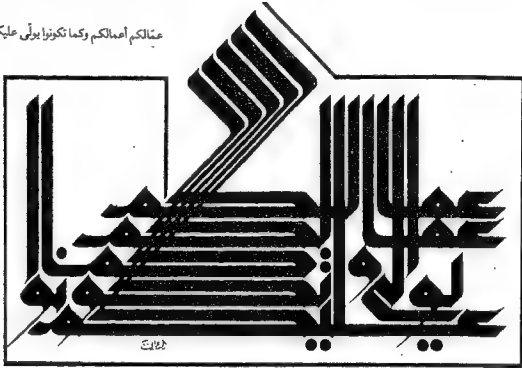
أما الكتاب المسرحيون الآخرون - حتى الذين لم يروا المسرحية - فقد انتقدوها لسطحياتها وابتذالها، وبعدها عن القيم الجمالية والفنية للمسرح، وبعدها عن السخرية اللاذعة، وبغض النظر عن أفكارها، فإن مسرحيات (مسرح كوما) ليست مسرحيات سياسية مباشرة، كما أن العديد من المراقبين الاجتماعيين والسياسيين لا ينظرون إليها على أنها من الأعمال المؤدية والهدامة، ونتيجة لنجاح عروض هذه الفرقة أصبح (ريانتيارنو) من أغرز الكتاب المسرحيين إنتاجا، ومن أكثرهم شهرة حيث أصبح في الفترة الأخيرة، مدار حديث كل الفئات المهتمة بالمسرح والفن، وهو يضمن أعماله المسرحية، الحوار، والموسيقى، والغناء، والرقص والملابس الملونة الزاهية، والمؤثرات البصرية، إضافة إلى الدعايات الساخرة، وذلك من أجل خلق الكوميديا الفعالة التي تريح المشاهد وترسم الضحكة على شفتيه. مع الأخذ بعين الاعتبار أن الغالبية العظمى من مشاهدي (مسرح كوما) هم من الطبقة الوسطى، الذين يمكنهم دفع رسوم الدخول، والتي يمكن اعتبارها رسوما باهظة بالقياس إلى ظروف المعيشة هناك، حيث يتراوح ثمن تذكرة الدخول بين ثمانية إلى عشرة دولارات، وهم الذين يقبلون على مثل هذه الأعمال المسرحية التي لا تثير، ولا تحفز على الصراعات الاجتماعية.

فمنذ إنشائها عام ١٩٧٧، كان النقد

الرئيس سوهارتو، وهي متورطة في العديد من المشاريع، ومن أشهر مشاريعها تصميم الطريق ذي المستويين الذي يبلغ طوله ٢٠ كيلو مترا، والذي يربط بين (كرانغ) في شرق جاكرتا، وبين ميناء (تانجونغ بريك) في جنوب جاكرتا، وعلى تصميم هذا الطريق، منحت جائزة، وذلك لمساندتها جهود التطوير التي تقوم بها الحكومة، أما الذي قام بمنحها الجائزة فهو والدها، وهي أيضا تصف نفسها بأنها (عاملة اجتماعية) وهي عضوة في عدد كبير من المنظمات الاجتماعية، ومن بين أبنة سوهارتو، نجد أنها هي الوحيدة التي لها تطلعات سياسية، وكثيرا ما نجد أن حضورها يطفئ على حضور الزوّاء، أما الأبناء الآخرون فهم منشغلون بالأعمال، فهم يملكون ويديرون شركة (مجموعة بيمانتارا) وهي عبارة عن تكتل متورط في دائرة كبيرة من المشروعات، ويتعامل بفظاظة وقسوة مع أية شركة منافسة.

لقد سأل الملك أحمد قضاياه ويدعى «نيلونغ»: «كم تبلغ ثروة ابسالوم؟» فاجابه (بيلونغ): «لا تنس يا صاحب الجلالة، أنك أنت نفسك، من منح ابسالوم العديد من التسهيلات في عمله، والشئ الوحيد هو أن (شيبا) (زوجة ابسالوم) لديها موهبة عظيمة في دنيا الأعمال، لذلك قررا أن يضاعفا ثروتهما، لكن هذا لم يكن ليحدث لولا هباتك» فإذا كان هناك تشابه ولو جزئي بين الملك (باكبانغكالان) وسوهارتو، فإن المراقبين السياسيين سوف يربطون حتما بين دور سوهارتو وذلك الملك، خاصة فيما يتعلق بالفترة الطويلة للحكم (٢٥) عاما، والامتيازات الخاصة التي تمتعها لأفراد عائلته في دنيا المال والأعمال.

لقد أصبحت انشطتهم، على وجه الخصوص هدفا لـ (مسرح كوما)، فمسرحيتهم تكتل بويرسراوا، التي عرضت عام ١٩٩٠، كانت الجزء



تجاريا، فلا تجد لها أي أساس منطقي، ذلك أن أحدا من أعضائها الأربعين، الأكثر فعالية، من بين مئة عضو الذين يعملون فيها لا يمكنهم العيش من عروضهم، فما يدخرونه من مال يساعدون به أعضاء الفرقة الأكثر فقرا منهم، (فـ) سليم بنفسوا الذي يقوم بدور أحد المخرجين، في مسرحية (الوريشة) يعمل بوايا في أحد المدارس الابتدائية، ويحصل على راتب شهري قدره ثمانية وثلاثين دولارا أمريكيا، إضافة إلى خمسين كيلو جراما من الأرز، ينفقها على عائلته المولفة من أربعة أولاد، وزوجة، ولهذا فهو لا يستطيع أن يرسل كل أطفاله للمدرسة، فدخله لا يمكنه من ذلك أبدا.

لقد أدت الإجراءات القسمية ضد (مسرح كوما) إلى بروز الغناقات السابقة، لعل كانون الأول-ديسمبر-١٩٩٠ تلقى (مسرح كوما) دعوة لزيارة اليابان من أجل تقديم مسرحيته (أورا الصرصور)، ولكن الحكومة رفضت منحهم الأذن

الاجتماعي، يقع في صلب الأعمال التي يقدمها (مسرح كوما)، حيث ترى ذلك ظاهرا في مسرحيتي (بيت من ورق) و (قنبلة الزمن) اللتين تعتبران من أفضل الأعمال المسرحية التي أنتجتها الفرقة، وقد عرضا للمرة الأولى عام ١٩٨٢، حيث اعتبرهما (ريندرا)، الذي لم يعد مغرما بأعمال (مسرح كوما) الحديثة، من أهم الأعمال، واثني على قدرتهما على حفز التأمل والتفكير لدى المشاهد، أما مسرحية (أورا السمكة الملحة) المأخوذة من مسرحية (أورا القروش الثلاثة) لـ (برتولد بريخت)، فقد كانت نقطة تحول، فقد أصبحت أعمال الفرقة أكثر مباشرة وجماهيرية، وأصبحت انتقاداتها الاجتماعية أكثر صراحة وجرأة، وبدأ (ريانتشاري) ينظر في مرآة المجتمع، وبدأ يلعب النظر في هذا التحول الذي يعكس التغيرات الاجتماعية، والظلم الاقتصادي، وتولد الإحساس لدى الفئة التي يستهدفها هذا المسرح بانتقاداته، أما الاتهامات التي تقول أن (مسرح كوما) قد أصبح مسرحا

أوامر المنع، فإنه يعتقد أنه يستعمل بشكل دائم كأداة قمع، تستخدمها السلطات العليا ضد المجتمع، ولأن (سدومو) قد قدم وعدا كبيرة لـ (مسرح كوما) بأن تتمتع القرارات الحكومية تجاههم بالليبرالية، فإن هذا المسرح سيستمر في إنتاج مسرحياته، ولكن كون الجهاز التنظيمي لدعم الاستقرار الوطني) هو الذي يقرر السماح بعرض المسرحية أو منعها من العرض، فإنه على النقيض من ذلك يضع هذه الفرقة في مأزق، أما البوليس فإنه في هذه الحالة، لا يستطيع اتخاذ قرارات مستقلة، ومن هنا يتزايد الغضب والقلق داخل الدوائر الأمنية في الكشيسير من الأحيان، فالتفسير الذي يمكن أن تفتح على أساسه إذنا بالعرض، أو قمع من العرض على أساسه، يختلف من دائرة إلى أخرى، ومن منطقة إلى أخرى، ولهذا نجد أن فرقة (مسرح ديناستي) قد حصلت على إذن بالسماح بعرض مسرحيتها (الهداء رقم واحد) في (بوغياكارتا) في حين فشلت في الحصول على إذن بعرضها في كل من (سولو) و (سالانغا).

وقد أدى منع مسرحية (الوريشة) إلى زيادة حدة الجدل بين السلطات من جهة، وبين المثقفين والفنانين من جهة ثانية، حول تقييد الإبداع، والمعنى السياسي لتعبير (الانفتاح) ومضامينه السياسية، والديوقراطية ومعانيها وروحها، فـ (غويانا محمد) رئيس التحرير المسؤول لمجلة (تمبو) الأسبوعية، يعتقد أن الحكومة تنظر باهتمام إلى (الانفتاح) السياسي، لكن المشكلة الأساسية تكمن في ما الذي يعنونه بهذا (الانفتاح)، وهذا هو ما لا تمرقه، فـ (الانفتاح) الذي يأتي من القصة يكون محمدا ومقيدا. أما حول موضوع منع أمسيات (ريندرا) الشعرية، فإنه يقول:

بالسفر، بحجة أن طلب اليابانيين قد اشتمل على معلومة تقول أن (مسرح كوما) قد أنشئ من المساعدة اليابانية لأندونيسيا، مع العلم أنه لا يوجد أي تمويل للمشاريع الثقافية.

وإن مثل هذه الأمور يجب أن تنفق لمساعدة الشعب الأندونيسي. أما (سدومو) فإنه يقول أنه قد حصل على هذه المعلومة من سكرتارية مجلس الوزراء، وعلى أية حال، فإن سكرتارية مجلس الوزراء تنكر ذلك، في حين تشير المؤسسة اليابانية، أنها كانت ترغب، وإنها قد صممت على تمويل (مسرح كوما) بشكل مستقل، وبعبارة عن مثل هذا التضارب، والتناقض، فإن هناك مهمة صعبة وشاقة تقف في وجه (مسرح كوما) إذ أنه يتوجب عليه أن يحصل على تركيبة من وزارة الثقافة والتعليم، ووزارة الخارجية، والجهاز التنظيمي لدعم الاستقرار الوطني، ودائرة المخابرات العامة، وحاكم جاكرتا، والقيادة العسكرية، وإضافة إلى الأمن العام، قبل أن يحصل على التوكيد النهائية من سكرتارية مجلس الوزراء، للسماح له بالمغادرة إلى اليابان، وهذا الأمر، كما يقول (ريانتيارنو)، ليس إلا صيغة أخرى من صيغ الرفض، ولأن (أويرا الصرصور) قد لقيت نجاحا كبيرا عند عرضها ١٩٨٥، فإنه يعتقد أن هذا النجاح، هو السبب المباشر في جعل مسرحية (الوريشة) ضحية للحظر الذي فرض عليها.

أما الجنرال التقاعد (سويترو) الرئيس السابق لـ (قيادة العمليات) من أجل استعادة الأمن والنظام، وهي القيادة التي أقيم على أساسها الجهاز التنظيمي لدعم الاستقرار الوطني، فإنه يعتقد أن مثل هذا الحادث يكشف عن التناقضات بين نوايا القيادة السياسية، وتنفيذ السياسة الحكومية، وبما أن البوليس هو المسؤول عن تنفيذ

هذا المنع سيكون المنع الأول من نوعه الذى تتعرض له هذه المسرحية فى التاريخ، وإن مشى هذا العمل، كما يقول (ريانتيارنو) يجب أن يسجل فى كتاب غينيس للأرقام القياسية.

إن السبب النهائي لمنع مسرحية (الورشة) ما يزال مجهولاً للتأمل وإشغال الفكر، أما القصة الحقيقية فربما لن يعرفها أحد، فهناك وجهة نظر تقول أن المنع كان محاولة من أجل تحطيم (سوهارتو) ذلك أن الأمر يمنع عرض المسرحية جاء مباشرة بعد حديثه عن (الانفتاح).

وهناك مزاعم أخسرى تقول أن (توتوت) ابنة (سوهارتو) هى التى قامت بتنفيذ هذا الأمر، ومن الرجوع إلى والدها، فخلال الأيام القليلة التى عرضت فيها المسرحية، كانت هناك إشاعات تقول بأن «هناك شخصاً ما فى القمة» قد تضاعف من قصة (الملك يكبانفكلان وأولاده، وهذه الجهة التى أزعمتها المسرحية، حاولت بشغل غير قانونى وقف العرض، وحاولت توريث موظفين آخرين مهمين فى هذه القضية، أما وزير الدولة (مويردوني) فإنه يشكر مثل هذه المزاعم ويقول:

«إنتم أؤكد لكم أن قرار منع المسرحية قد تم بناء على أوامر من الجهات الأمنية المسؤولة، ولا يوجد هناك أى أمر من القيادة العليا».

أما أكثر التفسيرات معقولة وقبولا للتصديق، فبشعر إلى أن قرار منع مسرحية الورشة جاء بناء على انزعاج الدوائر الأمنية منها، على كل نظام أبهى، ومناخ بيروقراطى، كالمناخ الذى يحكم على أندونيسيا، لن تدعى إذا ما وجدنا أن البوليس يقرر وبكل بساطة، بعد مشاهدته للعرض المسرحى، وقف عرض المسرحية وذلك

«ولماذا نجعل البوليس مسؤولاً عن تقييم الشعر؟ إن فى ذلك إهانة كبرى للشعر وللبرلس أيضاً، وهو أيضاً يخلق انطباعاً بأن أمن الدولة هش، وأنه بحاجة إلى المزيد من الحماية».

أما (ريندرا)، فإنه يعتقد أن منع (الورشة) قد أضاف إليها معان سياسية، كما أنه خلق تضامناً وتكافلاً ولو مؤقتاً بين الفنانين والعاملين فى المسرح، والمثقفين، وحتى الذين ينتقدون (ريانتيارنو) وجدوا أنفسهم يقفون فى صف المدافعين عنه، مع أنه يرى أنه إذا ما قورن المسرح فى أندونيسيا مع الفنون المرمية الأخرى مثل الموسيقى، والسينما بشغل خاص، فلنا نجد أن المسرح الأندونيسى غير مزدهر، وغير ناجح، وهو يستعير التعبير الأندونيسى الذى يقول (مثل ببضة على قرن ثور)، فهو يعتقد أن العاملين بالمسرح لا يستعمون بالدعم المالى، الذى تتمتع به الفنون الأخرى، أما الدعم الجماهيرى لـ (مسرح كوما) فيمكن اعتباره استثناء وليس قاعدة، ومع ذلك فإن العاملين فى هذا المسرح لا يستطيعون العيش من دخلهم من هذا المسرح بالرغم من النجاح الكبير الذى حققوه.

وفى تموز-يوليو-١٩٩١، قدم (ريانتيارنو) ومحت رعاية السفارة الفرنسية مسرحية (الأثرياء الجدد) المعدة عن مسرحية (موليير)، (الرجوازي النبيل)، وكان (سدومو) قد منحه إذناً بعرض المسرحية، ويقول:

«بصفته الشخص المسؤول عن الإجراءات السياسية والأمنية، فقد كان على أن أثنى به».

أما ما سيحدث لـ (ريانتيارنو) ومسرحه (مسرح كوما) فى المستقبل، فإن ذلك يعتمد على الأعمال، وإلى الوضع السياسى الذى يتبدل بين لحظة وأخرى، لكن إذا ما تم منع عرض مسرحيته المقتبسة عن مسرحية (موليير)، فى أى وقت، فإن

الثقافى، ولذلك نجد أن هناك العديد من الناس الذين بأسقون لهذه العزلة، وعدم القدرة على التعبير عن مشاعرهم، ولعدم الوفاء للمثل العليا والمبادئ، وللكود الفنى والثقافى الذى نجم عن المحاولات الطويلة للحكومة لتكريس سياستها وقمع الناس، وإن المسرح لم تكتب له الحياة. لولا تكريس المثلىين والكتاب المسرحيين فى أندونيسيا جهودهم له، فعين سئل (ريانتيارتو) ما الذى سيفعله إذا ماتعرضت مسرحياته للقمع فى المستقبل، قال:

« سوف أقوم بإنتاج مسرحية أخرى، فإذا منعوها، سأنتج مسرحية غيرها، فإذا منعت هى الأخرى سأنتج غيرها، وسأبقى أعمل على هذا المتوال إلى أن تتوقف أوامر المنع ».

شهادة من مسرحية (الوريثة)

تأليف: نانو ويانتيارنو

المشهد السابع والعشرون

(غرفة نوم يكانغ، ليل، يكانغ يلعب لعبة البير، تونغوغ يجلس بالقرب منه، يقرأ، بعد لحظة يصل بيلونغ منزعجا، ويظهر أنه يريد أن يلقه رسالة هامة)

بيلونغ: ووا يبدو أن اللعبة ستغدو أكثر متعة ياسيدى، فالتناس الذين تشك

كإجراء وقائى، فهم لا يضعون فى اعتبارهم المضامين السياسية والأيدىولوجية العليا للأعمال التى يقومون بها، (الانتحاح) حسب تعبير (ريانتيارتو) ما هو إلا أحمر شفاء للتجميل فقط، أما المطبوعات الأجنبية فقد سخرت من هذا (الانتحاح) ووصفته بأنه محاولة من أجل قمع جميع الانتقادات قهيدا لوأدها».

أما الحكومة فإنها تقدم دائما إشارات مختلطة، فهى أحيانا مع الحرية، وأحيانا مع الإجراءات القمعية، وهذا يعتمد على الطرف السياسى فى تلك اللحظة، وحالة المد والجزر هذه، وحالة التضارب والتناقض، ساعدت فى خلق صمامات أمان هنا وهناك، وساعدت على تقوية النظام وتدعيمه، لكن فى التحليل الأخير، لا بد من القول أن النظام الأندونيسى نظام قمعى، لا يسمح بحرية التعبير، وهو يعود فى جزء منه إلى التفكير العسكرى، ولكنه يعود فى أساسه إلى الجراح الماضية التى يمكن وصفها بأنها جراح الشغب والعنف والفوضى.

إن أوامر المنع فى أندونيسيا من الأمور المألوفة، وهى تطبق على كل وسائل الإعلام الجماهيرية، والأدب والشعر، وكتب الأبحاث والدراسات، والأفلام، والمسرح. أما أساليب المنع فإنها تتراوح بين كون هذه الأعمال تعبىء عن الأفكار (اللبنينة) الماركسية، ومحاولة تخريب الفن التقليدى، وجرح المشاعر الدينية أو العرقية، ومحاولة تسويق الفن الإلهامى. وهذا الجو القمعى، لا يمكن أن يساعد فى تطوير القيم الفنية أو الإبداع

فيهم، ياسيدى، هم أحب الناس إلى قلبك.
بكبانغ: معنى ابسالوم؟
بيلونغ: (متدهشا) كيف عرفت ذلك
ياسيدى؟

بكبانغ: بالطبع، لقد شككت فى
الأمر، لقد كنت فى عجلة من أمرك، ما هو
الأمر الهام الذى كنت تريد أن تخبرنى
به؟ لا، انتظر، لا تعجل، دعنى أحضره
أولا (يستمر فى لعب اليوى) هناك حفلة
فى بيت ابسالوم، لقد نجح ولدى فى
إقناع كل الجنرالات تقريبا، وهم الآن
يجتمعون هناك، إنهم يقيمون نوعا من
مراسم الاحتفال ابتهاجا بشفائى، لكن
السبب الحقيقى لاجتماعهم هو التآمر
ضدى، لقد أحضر كل جنرال قواته
معه، وهم الآن يتصهون ضياعهم خارج
الحصون، وهم ينتظرون اللحظة المناسبة
لاختراق دفاعات القصر، للاستيلاء على
السلطة.

بيلونغ: كيف عرفت ذلك كله
ياسيدى؟
بكبانغ: اجبنى أولا، هل كل ما خمنته
كان صحيحا؟
بيلونغ: صحيح

بكبانغ: هذا معنى أنهم مازالوا
يستخدمون الطرق التقليدية إن مثل
هذا النوع من استراتيجيات القتال من
السهل التعرف عليه، ومن أسهل التغلب
عليه وسحقه، يبدو أن مهاراتهم لم
تتحسن (يحزن، يتوقف عن لعب
اليوى) مسكين يا ابسالوم، لقد وقع فى
شرك أحلامه، فهو لم يدرك بعد أن كل

واحد من أنصاره ومعاونيه ينتظر
اقتناص الفرصة لنفسه ووضوح الأمور
تحت سيطرته، لقد تم استغلال
ابسالوم، استغل ليكون درجة من درجات
السلم الذى سيوصلهم إلى السلطة.
توغرغ: إن كنت تصرف هذا كله
ياسيدى، فلماذا لا ترسل قواتنا بسرعة
لإلقاء القبض على كل هؤلاء
التآمرين؟ أليست الحقيقة دافعة
ياسيدى؟

بكبانغ: هذا هو الفرق بين الملك
والحاكم الحقيقى، فالملك، خاصة الملك
الذى يرث العرش والتاج، يكون راضيا
بإلهده عرشه، أما أنا فبالإضافة إلى
كونى ملطا فأنا أيضا حاكم
حقيقى، إننى صياد، فالسلطة هبارة من
نشاط رياضى بالنسبة لى، فأنا لا
استطيع، فقط، أن أجلس على
العرش، وأضع التاج على رأسى، فهذا
الأمر لا يلبث إلا بالمرح، إننى أجد
متعة فى مراقبة الصراعات، بل إننى
لا أجد المتعة الحقيقية إلا فى مراجعة
الخطر. إننى أحب أن أواجهه مرة تلو
المررة، لذلك فلإننى أتوك عدوى يحس أنه
على وشك الوصول إلى العرش، وبعد
ذلك، فى اللحظة المناسبة، أوجه إليه
الضربة الساحقة، أوجهها إليه فى
اللحظة التى يشعر فيها أنه قد أصبح
قاب قوسين أو أدنى من العرش. هذا هو
أروع ما فى اللعبة.

توغرغ: حتى لو كان هذا معنى أنك
ستضحي بأحب الناس إليك يا سيدى؟

بكبانغ: حتى لو لم أطلب ذلك، بيماتاكسا يجب أن يكون الهدى الذى سأوجهه وصحى إليه، لأنه هو الذى سيكون فى مواجهة ذات يوم.

بيلونغ: سماء وأفاعى القذ تسبت أن أقول لك أن قوات بيماتاكسا قد خيمت خارج القصر، ولا أعرف غرضهم من ذلك!

بكبانغ: لقد وميت الترد، لننتظر، كى نرى الرقم، وآمل أن ألا تفسل تقديراتى فى معرفة ما يمكن حدوثه.

توغوغ: أجل ياسيدى، لقد جعلت كل واحد منا يظن أنها....

بيلونغ: أحجية.

بكبانغ: (يضحك برضى وراحة بال).

المشهد التاسع والثلاثون

(غرفة نوم بكبانغ، نهار، بكبانغ يشعر بحزن غامر، ولا أحد يستطيع أن يواسيه. أو يفرج عنه، بالرغم من الجهود الكبيرة التى يبذلها كل من توغوغ وبيلونغ)

بكبانغ: (يسكى)

ايسالوم، ايسالوم، ولدى ايسالوم، ولدى الغالى ايسالوم.

توغوغ: لم أنت حزين؟ ألم تسر الأمور حسب الخطة المرسومة ياسيدى؟

بكبانغ: لا، ليست كل الأمور، لم أتوقع أن يموت ايسالوم.

بيلونغ: وكيف ذلك؟

بكبانغ: بما أن هؤلاء الجنيرالات الستة، هم المتورطون فى القضية، لقد

بكبانغ: هل توجب علينا دائما أن نحب الذين يسعون إلى قتلنا فى النهاية؟ أن تقتل أو أن تقتل تلك هى المسألة. أما أنا فليست من تتحكم فيهم عواطفهم، كاتنغ توغوغ، أن قريتنا كهذا مهم جدا بالنسبة لى، إنه يشهد مواهبى، ومهاراتى، وأحاسيسى، فى وجه الخطر، إضافة إلى أنه يبتلى اقتنع بحياة الشباب.

بيلونغ: لكن مافائدة مثل هذا التمرين بالنسبة للإنسان الصغير؟

بكبانغ: أنت على حق، ليست هناك أية فائدة، إن ما يحتاج إليه الإنسان الصغير، بسيط للغاية، ما يكفى من الطعام، ومساكنة يكفى من اللباس، والحب، وإعجاز القلب من أحلامه المستقبلية، أليست هذه هى رياضته؟ رياضته هى رياضة المعدة والقم، ألم أحقق له ذلك؟ لماذا يحبنى إذن؟ لماذا يحبنى إن لم أكن قد حققت له ذلك؟

بيلونغ: إذن، مساهمى خطتك ياسيدى، معقدة جدا؟ أليس كذلك؟

بكبانغ: (يضحك) دماغك، حقا، ليس أكبر من حجم حبة فول الصويا.

توغوغ: تقصد أنه حمار؟

بكبانغ: لاهل بحجم حبة فول الصويا. توغوغ، هذا صحيح، إنه حمار.

بيلونغ: آه، كاتنغ توغوغ، هكذا هو دائما، دائما يوجه الطغثان لرئيسه، حسنا

مالذى تريد أن تفعله بدقة ياسيدى؟ مالذى يتوجب علينا أن نفعله أنا

والكاتنغ توغوغ؟

بكبانغ: المفاجأة والدقة، هذان هما قانون لعبة السلطة فالفرصة بالمفاجأة والدقة.

بيلونغ: ما زال غير فاهم ياسيدي.
بكبانغ: دماغك، حقاً، يحجم حبة فول الصويا.

توغوغ: حمار؟

بكبانغ: لا، حبة فول الصويا.

بيلونغ: هذا يكفى، أهذا وقت مزاح؟ لكننى أقولها بجد يا سيدى، إننى ما زال غير فاهم، وتوغوغ أيضاً، أنا متأكد من أنه لا يفهم شيئاً، ولكنه يحاول أن يوهنا أنه ذكى، إنه يتظاهر بالفهم.. إنه يخشى أن ننزع عنه لقب الشرف.

بكبانغ: رجاء، ابتعدا قليلاً، ابتعدا عن سريرى.. ابتعدا بسرعة، ابتعدوا ولا تسالا لماذا.

(توغوغ وبيلونغ، يتراجعا خطوات قليلة).

توغوغ: وماذا بعد؟

بكبانغ: انظرا فقط، فى الوقت الذى يصدق فيه توغوغ وبيلونغ بذهول، يرتفع قفص من أرضية الغرفة، ويشكل حاجزاً من القضبان بين سرير بكبانغ من جهة، وتوغوغ وبيلونغ من جهة ثانية، إلى أن يصبح بكبانغ مسجوناً فى القفص).

توغوغ: سيدى، ما هذا ياسيدي؟

بكبانغ: أجل، بالطبع، هذا ما سيحدث فى النهاية.

توغوغ: لكن إذا كنت تعرف هذا

أردت أن يقتل كل واحد منهم الآخر، لكننى لم أكن أريد لابسالوم، ابنى الفالى، أن يموت، لقد أردت، فقط، أن ألقنه درساً، أردت أن أعلمه الموقف الحقيقى للملك فى مواجهة مثل هذه اللحظات الحرجة. كان عليه أن يبقى واقفاً بثبات فى مواجهة المشكلة، لا أن يفرق فيها، كان عليه أن يسيطر على الأشياء، لا أن يتركها تسيطر عليه، لكنه الآن، سميت، سميت، لماذا كان على هذه الدرجة من الغباء؟ لقد كان الوحيد الذى كنت أريد له أن يخلفنى على العرش.

بيلونغ: إذا تخان الأمر كذلك، لماذا سمحت للجنرالات الستة أن يلتقوا بدين باغوس ابسالوم؟

بكبانغ: لقد كان هذا هو الاقتراح الذى قدمته سكسيزى (٣)، ألا تذكر؟ لقد كنت على خطأ حين قبلت باقتراحها هذا، قد وقعت أنا، نفسى فى الشرك. توغوغ: آو، أجل، هذا صحيح، والآن

ياسيدي؟

بكبانغ: لقد هزمت، وبحركة واحدة.

توغوغ: هزمت؟ بمن؟

بكبانغ: من ابنتى الجميلة، سكسيزى. لقد تقدمت بثبات، لقد كان موت ابسالوم، فرصة جميلة أمام سكسيزى للسيطرة على كل شيء، لقد قامت بالتأكد باستغلال لحظة حزنى للتقدم درجة باتجاه العرش، وهى تتقدم الآن بالتعاون مع بيماتاكسا.

بيلونغ: لقد حدث ذلك بسرعة كبيرة.

ياسيدي، فلماذا لم تحاول أن تجد حلا للوضع؟

بكبانغ: حلا له؟ لماذا؟ لقد انتهيت. لم يعد أمامي أي مجال للبقاء في حلبة السباق على السلطة. لقد كبرت ولا بد من أن يحل محلي إنسان آخر. صحيح أنني مسجون، لكنني محمي أيضا، وهذا هو المهم أما بالنسبة إليكما، فعليكما الاستماع إلى ما يقوله كل من سكسيزي وبهماناكسا.

أغنية النهاية

الحكمة الجلييلة تقول
يجب أن يعيش الشعب في كفاف دائم
فالأشياء الثمينة من الصعب الحصول عليها.

وعلى الناس أن يتناقصوا ليصبحوا
لنوصا.

لا تجعلهم يرون ما يمكنك امتلاكه.
كي لا يتوقف الناس عن المطالبة به.
فالمك لا تحاول دائما أن يحتفظ بهذه
الأشياء.

قلب خاو

معدة ممتلئة

رغبة ضعيفة

وعظام قوية

والملك يحاول دائما أن يتأكد من

أن الناس لا يعرفون

وأن الذين يعرفون

لا يعرفون على فعل شيء.

ويتركونه يتصرف وحده

وفي النتيجة

يحافظ الجميع على النظام

والاستقرار

النظام والاستقرار.

(الأضواء تخبث تدريجيا، وينتهي

العرض)

الهوامش

١- يمكن القول أن هذه عبارة عن إشارة ضمنية إلى واحد من المشاريع المفضلة للسيدة (تين سوهارتو) قمشروعها (أندونيسيا الجميلة من خلال فن التمنيات) كان من المشاريع المكلفة جدا، وقد لقي هذا المشروع معارضة كبيرة حين يوشر العمل بهائه في أوائل الثمانينات، كذلك فإن هذا الحوار يمكن أن يفسر على أنه إشارة ضمنية لحقيقة أن الرئيس سوهارتو قد اشترى جزءا من جبل في (جاوة الوسطى) ليقسم عليه مدافن العائلة.

٢- البيكيك، عربة ذات ثلاث عجلات، حظر استعمالها في جاكرتا من قبل حاكمها قبل فترة من الزمن، بحجة أنها تستغل لأموار سيئة، لكن السبب الحقيقي لهذا المنع، هو محاولة تنظيف العاصمة، وقد قوبل قرار المنع هذا بموجة عارمة من الاحتجاجات من قبل كافة فئات المجتمع، ولكن القرار بقي نافذ المفعول.

٣- سكسيزي: تعني بالأندونيسية (الورثة)، ومن هنا يكون الاسم، مناسبا للمعنى.

نصوص



كل فناء لا يعطي بقاء لا يعمل عليه

يمنى العيد / نبيه الصعيدى / محمود فرغلى / مريد
البرغوثى / محمد ابراهيم أبوسنة / مستعود
شومان / أمل جمال

ماروته السيدة عفاف

جده..

كأنى اسمع صوت دعساته فوق الاعشاب،
تخش وهي تتكسر تحت الاقدام.
لم يصل بعد الى الجلالى التى غمرتها
المياه، فكرت لعله يتجه الى جده من الخلف
كى لا يغوص فى وحل التراب...

ووجدتني اشعر بخدر لذيذ، خدر يتسرب
بطيشا، ناعما، الى جسدى، وأنا أشم رائحة
التراب يتنفس حين تظاله المياه بعد عطش.
وصورة مصطفى وهو صغير تتراعى لى..
رأيتها كأنى لم أعد انتظره، كأنه ليس غائبا
ونحن ننتظره لتركض اليه اذ يعود رأيتها
وشعرت بهنازة رحية وسرحت معه.

يتسلق شجرة الليمون الكبيرة. هذه لى
وحدى. يقول، يصعد، وحين يصل إلى
ملتقى الاغصان، قبل تفرعها، يختبئ فى
حضانها، يحشر نفسه فى الفجوة بينها،
ويتركني اتوهم البحث عنه، ثم فجأة يقفز. لقد
عجزت. يقول لى ويركض نحو الأسبجة يقطف
التوت البرى ويأكل.

بحبه

ويطعمنى. تحبينه مثلى. بل تحبه مثلى.
أقول له.

انكشف الأمر. قالت السيدة عفاف. لقد
عرفوا، وأنا ما حسبت حسابا لذلك. كنت فى
اول غفوتى، انتهى النهار وجاء أبى، أكل
سريعا وهو يقنول الأرض عطشى، سآدير
المياه.. انها لنا هذا المساء.
ثم خرج

ويقبت وحدى، أفكر بمصطفى.. لو كان هنا
لخرج يساعده جده، لكن أبى لا يقول شيئا.
يعود حين ينتهى النهار، يأكل قليلا. باكرا كنا
نتناول طعام العشاء. ثم نجلس صامتين لعله
يفكر مثلى بمصطفى.

خرج أبى ويقبت وحدى انتظر سماع الماء
يتدفق. اصغيت وشعرت، وأنا أصغى، أن
جفنى يشقلان أكثر من العادة،
ويطبقان... قاومت نعاس، ولكن تعبى كان
ياخذنى اليه.

رائحة التراب بدأت تصلنى وكنت أغفو
وأستفيق. قلت كمن يتكلم فى المنام، لقد جرت
المياه وابتعدت الارض. وحاولت أن اتبع بسمى
صوت تدفقها، فسمعته يتعثر بالحصى.. لاشك
أنها اجتنازت الجبل الفوقانى، قلت، وراحت
تتحدر، ونهيا لى أن مصطفى سيأتى هذا
المساء.. ثم وكأنه أتى كعادته وراح يمشى نحو

كنت أرا، حين سهوت، وكنت أقول لنفسي،
مصدقة، ها هو عندنا، لم يذهب، لم يتركنا،
ولكني اشتاقه، وكدت أسعى إليه لأعانه حين
وصلني صوت دقات قوية على الباب.
لماذا هذه الدقات؟ -

تساءلت قبل أن أفتح عيني، وكنت قد
سمعتها في غفوتي، وتابعت أقول متوهمة أن
مصطفى هو الذي يدق:
لماذا لا يفتح ويدخل.

لكن الضرب كان قاسيا على الباب.
مصطفى لا يمسو على أشيائنا، فكرت وأنا
أحاول أن اتبين حالي. ثم وصلني الصوت
واضعا يقول:

- افتح «جيش الدفاع» الاسرائيلي.

نهضت مخضوطة ترتج صورة مصطفى في
رأسي، ومددت يدي ابحت عن زر النور، وعن
رداء، أضعه فوق قميص نومي، ثم شددت الحبل
الى «فانفتح الباب وصعدوا يخبطون الدرج
والجدران.

تحكى السيدة عفاف وتسال نفسها أماننا،
لماذا تركتهم يفاجئوننى هكذا. كيف تركت
نفسي اسهو. كنت اعرف ان مصطفى غادر
البيت. لكن حين نظر الجندي في وجهي كانت
صورة مصطفى مازالت في عيني. لعله رآها..
- مين هون؟»

سألني. لم أجب ولم أقل أى شئ آخر. كنت
أحاول أن أخفي مصطفى داخل عيني، بعيدا
في العمق، في زاوية لاترى. كان على ان
أخفيه كي استطع من ثم النظر في وجوههم
بلاخوف وأراهم. كي أتبين ما يكون..
لكنها المفاجأة.

كان على أن لاأسهو مادمت أعرف نفسي
عاجزة هكذا.. مادمت لا احتاط.. لماذا تركت

لهم أن يفاجئوننى. لماذا لم أتوقع قدومهم؟
كنت أعرف أن مصطفى ترك البيت. كنت أقدر
اين ذهب وان كسان هو لم يقل. أقسدر ولا
أعرف.. كألنى أعرف. لماذا لم أفكر بشئ
افاجئهم به حين يدخلون. فاجأونى وأنا مازلت
أتسأل. لم أقل شيئا. هو سأل وأنا سكت. هو
اقتحم بابي وأنا وجدت نفسي مجبرة على
فتحه. لماذا كان على أن أفتح..
فاجأونى..

وكنا في بلدنا نحب المفاجآت. كانت المفاجأة
ملح حياتنا. يأتينا الادل فجأة، يدقون الباب
فتركض، نزل الدرج ونفتح. كنا لانتظر أحدا
غيرهم.. لا أحد غيرهم يأتي. نستقبلهم وكأنهم
هبطوا علينا من السماء. كنا نحب أن نفاجأ
وأن نشعر بأن الاشياء تهبط علينا من السماء.
لماذا تتغير الاشياء هكذا!!

تتغير ونحن لاندري.

حين سألنى الجندي الاسرائيلي عن
مصطفى ارتبكت. شعرت أن الكلام لا يأتي،
أو أنه يتطاير قبل ان يصل الى رأسي، أو كان
أحدا يضربه وهو بين رأسي وقمى فيطير.
يضربونه قبل أن تمسك به فيطير مثل قطن
مخدتى حين أندفه..
يضربوننا على أصابع ايدينا فتمسقط
الكرة..

نحاول أن نلتقطها فنعجز..

كانت أصابعنا المروضه تؤلنا

نتألم

ثم ننسى

نبتلع الكلام وننسى

جاولت أن أقول شيئا لكن الكلام سقط في

فمى

حاولت أن ألمه فهرب.

الذى يثبت بين حشائش بستاننا فى الصيف
كانت تتكسر ،فتشن، وأسمع صوتها. ضلوع
حية.. تعاند الدعسات، ويتقطر ماؤها تحت
وطأة الاحذية.. النباتات تحس كنت أقسول
لمصطفى وهو صغير. تحس مثلنا أنتبه أن
تدوس عليها وأنت تركض بينها كان يبدو غير
مصدق. كيف يمكن للنباتات أن تحس؟ يسألنى
ثم يصمت كأنه يفكر فى شئ لا يعرفه. لعلى
تأكدت قبل أن استيقظ تماما من صوت انكسار
ضلوع الزنبق البرى. لقد سمعت الانين،
فتسألت:

دعسات من هذه؟

الضرب كان قويا على الباب الخارجى
لدارنا. لم ادرك انهم هم الذين يقفون خلفه.
متذمتى ياترى هب خلف الباب لعلى غفوت
زمتا.. هد هدتنى بدايات العتمة، وبدا لى
قدوم الليل الصيفى هادئا. استسلمت لرغبتى
فى النوم. توهمت أن مصطفى لم يغب.
توهمت عودته كالعادة.. تركت الرغبة
تخدعنى. ملت معها الى ما قبل هذا المساء،
الى أيام مضت، نسيت ماجرى واسترسلت.
كنت تعبئة فغفوت، وحين استيقظت كان
الاسرائيلى يقف أمامى ويحدث فى عينى.
يريد أن يرى

مصطفى.

لكنى لم أقل

قلت لا أعرف

وهم لم يصدقوا.

وتعجبت.. كيف لم يشعر أبى بمجيئهم.
كيف لم يهرم يدخلون بستاننا ويصلون الى
دارنا.

كيف لم يسمع خيط دعساتهم فوق الارض
التي كان يسقيها. لقد دخلوا من جهة الغرب.

ولم أعد أعرف
قلت للاسرائيلى لا أعرف. هو سألنى وأنا
قلت الحقيقة.

لم أكن أعرف أين هو مصطفى. فيوم غادر
لم يقل لى شيئا. الرجال أحيانا لا يقولون شيئا
للتساء، لا يخبرونهن بكل أمورهم. كان أبى
يصمت حين كانت أمى تسأله عن شئ من
شؤونه خارج البيت. اختى الصغيرة سلوى كانت
تقول لى بأنه يريد أن يبدو رجلا أكثر.. تخفى
وجهاها خلف ظهري وتضحك.. وحين ماتت أمى
حس أبى دمعها.

كان يريد أن يبدو رجلا أكثر. لم تقل لى
سلوى هذه المرة ذلك، أنا عرفت، عرفت وحدى.
لكن مصطفى مازال فرحا، لم يتم بعد الرابعة
عشرة من عمره، ومع هذا لم يقل لى ربما خاف
على، أو ربما خاف أن امنعه من اللحاق بهم.
كانوا بعمره، أو اكبر منه بقليل، رأيتهم قيل أن
يفساد المنزل بأيام قليلة. جاؤا ينادون عليه
وعند أسفل الدرج وقفوا معه يتوششون.
بعدها، ترك البيت صباحا كالعتاد، ثم غاب.
غاب ومازال غائبا. انتظرت عودته عند المساء
ومازلت انتظر كل مساء.

كل مساء اصغى للاصوات. هذا صوت
المياه اقول. اسمعها تتعلمل بين جذران البركة.
لم تفض بعد. مازالت تعلو.. تتسوج وتعلو.
وحين تشنشن أعرف أنها وصلت الى الحفافى
وراحت تفيض، تفيض على الجوانب كلها
وتقوى الشنشة. صوت المياه الجارية اسمعه
مختلفا، اعرفه من كركرتة وهو يجرى متعثرا
بالحصى.

غفوت ذاك المساء، على صوت تدفق
المياه، ولا أدري متى سمعت صوت انكسار
الحشائش. كانت كأنها ثن. ضلوع الزنبق البرى

قال لى فيما بعد حين سألته وألحيت عليه بالسؤال، وكان هو فى الجهة الأخرى يدير المياه باتجاه الجبل الشرقى وينتظر كى ينتهى منه ليملاً البركة. لعل صوت المياه المتدفق قريباً منه حال دون سماعه صوت دعساتهم. هل كان عليه أن يترك دورنا فى المياه ذلك المساء!! كان وحده ، لو كان مصطفى معه لربما كان بإمكان أحدهما أن يسمع ، أو أن يرى.

لكن
لكن فكرت. لو كان مصطفى هنا لما أتوا.. هل نسيت أنهم جاؤا يسألون عن مصطفى.. ماهذه الحيرة
ماذا كان يجب أن نعمل كى لا يفاجئونا هكذا!!
ماذا وكيف؟
لم أكن أعرف.
ولم أعرف كيف امكنهم أن يروا أبى دون أن يراهم.
رأوه ولم يرههم.
رأوه وهو يستقى ويدير الماء، ورأوا البركة، وعرفوا أنه يملأها.. والا كيف امكن لهذا الجندى القصيران يقول لرفيقه سنأتى غدا قبل غروب الشمس لنسبح فى البركة. سمعته يقول لرفيقه ذلك وهم ينزلون الدرج. كان ورفيقه آخر من نزل. التفت هو الى البراء قبل أن تطأ قدمه اعلى درجة لينزل.. التفت ونظر فجأة الى، كأنه كان يود أن يتأكد من ملامح وجهى، هل تغيرت بعد أن أدار آخر واحد فيهم ظهره الى. هل خرج مصطفى من مخبئة داخلى، هل ظهر فى عيني وقد تأكد لى خروجهم؟
وكدت ابتسم.
لكنى لم أكن أعرف.
لم أكن أعرف اين هو مصطفى. قلت. هذه

كل شئ يقع ويتساقط فوق الارض..
لو كان عزيز مازال حياً! لورأهم. لورأهم ينظرون فى ادراجنا. لورأى هذا الجندى القصير الملموم الى سلاحه يرفع هكذا ثيابى الداخلية ويرمى قميص نوى الزهرى فى الهواء.. لورأى البيت كيف صار بعد دخولهم اليه.. لورأى كيف ضاعت هيأته، وفقد كل شئ فيه عمره..
لو..
لكن عزيز مات.
لماذا مات عزيز هكذا باكراً؟
لم يصغ الى نصائح الطبيب. قال بأنه يجب الحياة. نصائح الطبيب تحرمه مما يحب قال.
لكن لماذا نستعثر بالحياة حين نحب الحياة؟
لماذا؟
بكيت وأنا أعرف أن البكاء لا يجدى، وكنت قد استيقظت قليلاً من المفاجأة فهالنى ما يجرى أمامى: لقد خلطوا كل شئ بكل شئ..
هل جاؤا يبحثون عن الشيايب؟ عن مصطفى؟ ام عن المؤونة والادوات؟
ولم أعد أعرف..
قصرخت
مصطفى
مصطفى ليس هنا.
ليس هنا بين الثياب والاثاث والهواء..
وأنا لا أعرف.
لا أعرف أين ذهب مصطفى.
لم يصدقوا.. لم يصدقوا ولم يكثرثوا.
ولم أكن أعرف عن أبى شيئاً كانوا أيضاً

قال لى فيما بعد حين سألته وألحيت عليه بالسؤال، وكان هو فى الجهة الأخرى يدير المياه باتجاه الجبل الشرقى وينتظر كى ينتهى منه ليملاً البركة. لعل صوت المياه المتدفق قريباً منه حال دون سماعه صوت دعساتهم. هل كان عليه أن يترك دورنا فى المياه ذلك المساء!! كان وحده ، لو كان مصطفى معه لربما كان بإمكان أحدهما أن يسمع ، أو أن يرى.

لكن
لكن فكرت. لو كان مصطفى هنا لما أتوا.. هل نسيت أنهم جاؤا يسألون عن مصطفى.. ماهذه الحيرة
ماذا كان يجب أن نعمل كى لا يفاجئونا هكذا!!
ماذا وكيف؟
لم أكن أعرف.
ولم أعرف كيف امكنهم أن يروا أبى دون أن يراهم.
رأوه ولم يرههم.
رأوه وهو يستقى ويدير الماء، ورأوا البركة، وعرفوا أنه يملأها.. والا كيف امكن لهذا الجندى القصيران يقول لرفيقه سنأتى غدا قبل غروب الشمس لنسبح فى البركة. سمعته يقول لرفيقه ذلك وهم ينزلون الدرج. كان ورفيقه آخر من نزل. التفت هو الى البراء قبل أن تطأ قدمه اعلى درجة لينزل.. التفت ونظر فجأة الى، كأنه كان يود أن يتأكد من ملامح وجهى، هل تغيرت بعد أن أدار آخر واحد فيهم ظهره الى. هل خرج مصطفى من مخبئة داخلى، هل ظهر فى عيني وقد تأكد لى خروجهم؟
وكدت ابتسم.
لكنى لم أكن أعرف.
لم أكن أعرف اين هو مصطفى. قلت. هذه

لكن عزيز مات.
لماذا مات عزيز هكذا باكراً؟
لم يصغ الى نصائح الطبيب. قال بأنه يجب الحياة. نصائح الطبيب تحرمه مما يحب قال.
لكن لماذا نستعثر بالحياة حين نحب الحياة؟
لماذا؟
بكيت وأنا أعرف أن البكاء لا يجدى، وكنت قد استيقظت قليلاً من المفاجأة فهالنى ما يجرى أمامى: لقد خلطوا كل شئ بكل شئ..
هل جاؤا يبحثون عن الشيايب؟ عن مصطفى؟ ام عن المؤونة والادوات؟
ولم أعد أعرف..
قصرخت
مصطفى
مصطفى ليس هنا.
ليس هنا بين الثياب والاثاث والهواء..
وأنا لا أعرف.
لا أعرف أين ذهب مصطفى.
لم يصدقوا.. لم يصدقوا ولم يكثرثوا.
ولم أكن أعرف عن أبى شيئاً كانوا أيضاً

وكدت ابتسم.
لكنى لم أكن أعرف.
لم أكن أعرف اين هو مصطفى. قلت. هذه

يبحثون.

ودخل أبى. كأنهم، فى بحثهم المتهمل، كانوا ينتظرونه. تقدم واحد منهم منه، أمسكه من كتفه وهزة سائلا:

- أين مصطفى

لكن أبى لم يجب.. فرقع الجندى ساقه، طواها اثيه، ثم تعمها وضرب بحذائه جنب أبى وهو يقول:

- أين مصطفى. أليس هو حفيدك. انت ايضا لاتعرف أين ذهب.. لابع من. أليس كذلك؟ مخرب كلكم مغربون. ونحن نعرف.

وظل أبى صامتا، لايجيب، ولايتأوه ولا يشكو، بل يحاول أن يبقى ثابتا فى وقفته فلايقع على الارض.

هل كان أبى يعرف؟

هل عرف فصمت؟

فى صباح اليوم التالى وجدت أبى مازال فى مكانه. كان يجلس متريعا فوق الارض فى المكان الذى ضربه فيه الاسرائيلى بحذائه فوق جنبه. كان صامتا وحوله اشياؤنا: محتويات الجوارير والخزن. قطع المطرقات التى كانت أمنى تقضى وقت فراغها بمشغلها. محارم أبى، احزمته، الثياب والشراشف وأكياس المخدات. طراريح المقاعد، لحاف مصطفى الأزرق وقد نقر القطن الابيض من غرز البطن.. وأبى يجلس صامتا بينها. فى عينيه حمرة فاتحة. لم يتم قلت لنفس ووقفت أمامه.

انتظر..

ماذا بإمكاننا ان نفعل؟

ورأيت يتهنض

- هل غفوت؟ سألتنى قبل أن يصل الى رفته.

- قليلا. قلت

- سألح بمصطفى. قال، وهو يشد بجذعه

وكأنه يستقوى على الاهانة. سأتركك. أنت زوجة عزيز وام مصطفى.. لك ان تختارى بين البقاء هنا وبين العودة الى منزلك.

ومشى.

نزل درجات السلم هادئا، فتح الباب الذى يفضى الى الطريق، خرج وتركه مفتوحا.

كنت مازلت أسمع صوته يقول «سألح بمصطفى» حين رأيته ينعطف ويستعد فى الدرب المؤدى إلى المدينة. وددت لو اركض خلفه، لو ألحقت به وأمشى معه الى مصطفى.. الباب الخارجى عند اسفل الدرج مفتوح.. وأنا اتسأل: لماذا قال لى أنت زوجة عزيز وأم مصطفى ولم يقل لى انت ابنتى كما اعتاد أن يقول؟

لماذا؟

لماذا خيرنى بين بيتى وبيتته؟ هل كان يخشى على حين عودتهم؟ هل أراد أن أهرب منهم الى حيث كنت؟

ونزلت الدرج مسكونة بأسئلتى. استندت الباب المفتوح بحجر كان خلفه، اجتزت العتبة الرخامية العريضة ومشيت...

ريح صباحية كانت تقابل الاغصان، وصوت المياه يصلنى وهو يتموج داخل البركة ويضرب على جدرانها الداخلية.

يصلنى الصوت.

دفقة كبيرة وتفيض المياه من فوق الخفافى.

دفقة كبيرة وتلدين. قال لى الطبيب.

الارض عطشى، وأحسواض النعناع والبقدونس تبدو ذابلة، هناك فى الزاوية عند

اسفل الجدار. تراب الجوز عند كهوب اشجار الليمون والاكدينيا مشقق قال أبى «سندير

المياه» انها لنا هذا المساء. الجندى القصير قال

لرفيقه سنأتى غدا قبل غروب الشمس لنسبح
فى البركة.

ومشيت

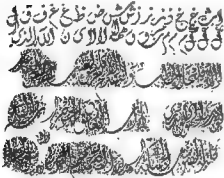
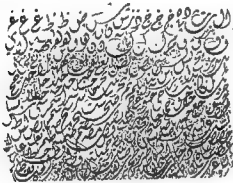
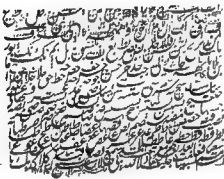
يصلنى الصوت ويقترب.

لكن الارض التى سقاها أبى أمس مازالت
بليلة ، ترابها الموحل يعلق بحدائى ويطرش
ساقى وثوبى.. لقد ارتوى التراب طيلة الليل
قلت فهدأت أنفاسه وطففت رائحة السرو على
رائحته.

ومشيت نحو البركة. كانت تموج بالمياه
وتنتظر عطش الأرض ثانية لكنى انحنيت
ونزعت السكر الذى عند زاوية فى أسفله
وتركت المياه تجرى.. تجرى وينخفض صوتها ،
تنداح بطيئة فوق الأرض المروية وعبر التراب
من جديد..

قبل الغروب كان حوص البركة خواء وكانت
المياه التى جرت قد حفرت مسارى عميقة لها
فى أكثر من اتجاه.. مسارى موحلة. قلت..
ورحت اصرخ!

لماذا؟ لماذا؟



من مواد العدد القادم

مسرحية أوراق التمتع لهناء عطية، وقصائد لمحمد فريد أبو سعده ومحمد عبيد ابراهيم وابراهيم داود
وطاهر البرينالى

«إجابة لليل»

يتبق له شعر تقريبا في متوسط رأسه . تلولب صوته برنة غضب عالية- بنت يازهرة... ابحتى عن الزفت هذا « يهدو أنه لثلاث ليال متصلة لم يستطع الزوج النوم بكل احلام قصيرة مشوشة حقا- وقد لبد مخلوقنا الغالي في المطبخ- تحت (النملية)... حقا شيء صعب وبكل المقاييس بالنسبة للطفلة.

ركد الزوج على الكرسي الخيزران. ركد مهموما يبهلق في تكوين الصالده- بمكونات خاصة جدا: يفعل الفقر فيهما فعله الدامي. تجرى بابا.. بابا- الحق- وجدته:- هه وجدتيه. يفز كمن لدغة لادغ.. بوخر ابره فين- فين. ويكتنم الصغير العالي. يدخل المطبخ مهرولا- فين.. فين يازهرة ملعون أبوه.. الزوجه تقشر البطاطس ف البلكونه- بخيشه صورتها مثقوبا:- صلاح- صلاح.. تندهه.. يقولوا في التلفزيون نداء الذكر- واللامش عارقه نداء الانثى للذكر- الزوجه نصف متعلمه- وعليها مسحه من جمال قالت هذا غطس الزوج في زحام سكون المطبخ لعله لا يجد شيئا، يعطس

مضت سيارة- و- سياره.. في الطريق المفضى الى تخوم البلدة.. وأطلت بلكونة المنزل... ثالث المنازل المتجاورة- في مكان مقطوع تقريبا على الطريق المفضى الى تخوم البلدة.

و-والله لا يعرف اسم ذلكم النوع من الصراصير- صغير- أسود- ينط بقوة وثبات.. وهو- يصدر صفيرا متقطعا-عاليا في مطلع كل ليل حتى تفتح الصفيحة جيوب فستانها الزاهي- تلتقم قطعة الحلوى المفجرة، وتلتوى في اعتزاز للذات- مسعم بكل صدق- أنها تبهت جادة عن اجابة لليل لكل سؤال مثار في عينها الواسعة العميقة. كما جاء بثر (العوضى).

لم ينقطع الصرير لياح الشقة بهتز بفعل الريح في انجباء الصالة والمطبخ، وللخلف الى التصریحة المكسورة المرأة لغرفة النوم. ويهتز الزوج : زهرة بنت يا زهرة . يسخط متبهما : زهرة -بنت يا زهرة: أف-يخرج ببيجامه ليقع العرق العميقة، ويبرق على صدره المشعر، لم

الحركة حياة فلا سكوت ووجوه

الحركة حياة فلا سكوت ووجوه، فلا عدم

لبايا- ملفوفاً في جمال أصابعك الصغيرة،
بأظافر وسخة.

-٣-

كبشت لطيفة أصابع الإبه، مطبوعة
عليه.. في قبضتها- بنت انتى، يابت-
تكبشها.. ماتت على قبضتها.. لا.. ما يموتش-
الرحمة- الرحمة.. اللى عايز يتام يتام و..
صغير صغير- ولو جاله باهور الظل- حساس
ياصلاح؟؟ ها- هاتى- اخبيه وأرمية ف
مسقط النور- لئلا يموت فى أصابعك قبلها
ضارعة. أطبقت زهره أصابعها عليه أكثر،
تشتبك عليه أصابعها- المحزومة- هاتى هاتى
يازهره.. التى تقلت الى الصالة، تلاحقها الأم.

-٤-

وفتحت زهره راحة يدها، يعرق غريز. كان
الصرصار مستلقيا. حلق الأب مبهوتا، حلق
بارتياح.. أخيرا تقطى: فارق الحياه، أخيرا..
ضحك بتأكيد. فى لحظة نظ الصرصار عاليا
وتاه بقوة. تجعد وجه الأب -و- تجعدت ملاع
الطفلة.. و- ما يزال الليل.

بقوة: بلاجنس بلاهباب يا لطيفه فزى. الساعة
اتناشر يا عالم. المشا فين يا طسفه. برك على
ركبتيه جنب النملة.. يوسع البعث: ينقطع
الصغير. ينطلق بشيظ فى اثره وهو يمضى
عارى الظهر تقريبا فى الفائلة الحمالات الخضراء
البارقة، مارقا من باب المطبخ، بخيبة أمل
جانبيه على شعور المسكين ورغبته الحاميه
فى.. نوم- تتعقبه زهره، تلتصع عيونها فى
جشرم النملية على بلاط المطبخ: بابا- فين
المصاص- اف.. اف.. اسكتى.. يتصاعد
الصغير.

-٥-

جئت زهرة على ركبتيها. انقطع الصغير..
لولا أن تصرخى يازهره، بابا- إمسك بابا-
إمسك.. فينط الصرصار من مكانه الذى علنيه
الى الأساكن الأخرى فى الليل.. فى ضوء
وناسة الكهرياء الشاحب-، والشقة مظلمة
تقريبا.. لولا أن تصرخى فيفر.. على صفره
وكبره بفر.. لولا أن يكون مزعجا حقا. تشعل
عود ثقاب وتبخلق فيما تحت حوض المطبخ.
عرفته. عرفته: تأكدت وتوثق لديها السمع
والبصر. ازحفى يازهره ببطء شديد وتاوليه

سيرات الصغير

فاجا عبده ثعلب مرطيف أمامه.. ارتجف الصغير.. ساقته قدماء متخبطة إلى معبنة الطين المجاورة لقمين الطوب.. غاصت قدماء.. سبقة أبوه يعمل فى هذه المعبنة خارجا على سنة أولاد الحلب منذ جاء مع والده مبروك الحلبى هربا من الغرب والتنقل الدائم.. وكان مبروك ينتظر أم الفضل زوجته كل غروب.. عائدة من ضرب ودعها واخضار خبزها ودخانه.. وزغلول لا يلزم بينهم.. يختلف إلى قمائن الطوب بعين العمال وأخرى ينشط بقارب أحد الصيادين ويعود لأمة ببعض السمك للبيع والعشاء.

استقر زغلول أخيرا بجوار اسكاف قديم يقبع غرب البلد جانب السوهاجية يرتق النعال وزغلول مسحها.

حلم زغلول بالانتخلاع من الإسكافى.. تمكن من شراء صندوق لسمح الأحذية وأخذ أمام المسجد السلطانى مقرا له.

تزوج زغلول من نعمه بنت فايقة وأنجبا عبده ثم بنتين وحملت نعمه بالرباع.. ومع الشهر

استيقظت نعمه قبيل فجر الجمعة.. تناولت الغطاء الساقط على الأرض وغطت ابنيتهما.. توجهت إلى الصغير عبده توقطة.. لم يطاوعها.. طال رجاؤه نعمه.. لان الصغير.. استيقظ.. جهزت نعمه الصندوق على بقايا ضوء اللهب الصاروخ.. جاءته بكوز الماء.. غسل الصغير وجهه يقاوم النوم.. حمل الصندوق.. تعثرت أقدامه.. وازن نفسه.. فتح الباب.. قابلته نسائم الصبح الثلجية وعبده يقالب.

بدأ الصغير المسير.. ظلام الليل أخذ فى الانسحاب تبدله خيوط صبحية أولى.. تعود الصغير هذه اللوحة... غائرة الملامح لديه.. مع كل صباح يخرج فى صحبة والده زغلول الحلبى ممسكا جلجابه يستد فتة.. يحتفى به فى عودته متفاديا أولاد الحلب الأشقياء يصرون على شج رأسه مع كل نزال لهم بجوار المدافن أو الترز.

كان عبده زغلول يحب اللقب مع أولاد الاشراف.... يتفانون على منصبة السلطان الفرغل الخشنة البلاط الحجرى، وأحيانا يتأفون منه، وفى عودته يختال متفخرا.

الدقيق.. فى اليوم التالى تشارك فى خبره وعجنه لتتال بعض الخبز والعسل والجبن القديم من بيت عليوه وبعض الملايم عن يومى عمل يليها يوما بيت جاد الله ثم يومى بيت جيسينه ولا تقترب نعمه من بيت عبد الرحمن بيك أو أى من العمورة والقطيفة.. وتخصص نعمه يوم الجمعة لبيتها.. تغسل وتنظر حاجاتها تدبرها وتحسب النقص لتكمله من سوق السبت.

جاوز عبده طاحونه محمود جاد.. سار على الطريق الفاصل بين قسائن الطوب والسوق.. وصل سمعه من بعيد أذان الفجر.. واصل سيره.. بدأ الصبح يزيد من تباشيره والليل يعمسس يرتحف بدن عبده من نسمة البرد الصباحية.. يواصل سيره.. وصل إلى مشارف السوق.. نهيق الحمير يصك أذنيه.. أصوات الجمال.. جلبيه التجار الوافدين يتزولون بضائعهم ويحتلون أماكنهم مخافة سطو الآخرين عليها استعدادا ليوم السبت سوق أبو تيج.. توسط عبده المسافة بين البيت والمسجد السلطاني.. اغمض عينيه.. استدعى صورة السرق كل سبت مع يزوغ أول شعاع لشمس الشرق يفترق أسوار السوق العمودية.

تأخذه نعمه لتسمر على زوجة عليوه وحسيبه وجاد الله.. تتناول قروشهم لتشتري اللفت والخز والحلبه والحبال والمقاطف والكحل والحناء والطيب من صفار التجار القاديين من قراهم البعيده، وتضع نعمه يدها على قلبها فى كل مرة مخافة ضياع عبده فى الزحام ورعبا من اندلاع نيران الثأر بين عائلات الفلاحين.. تشير الغزع.. يفر كل مافى السوق لاثنا بالسلخانه المجاوره أو إلى أبى مقاز حيث مدافن الأقباط وعادة ماكان يحدث ذلك عند قووم الخصوم إلى السوق، ونادرا ماكان يحدث

الثالث من الحمل وحل زغلول ولم يكمل عقده الثالث سنة أبناء الحلب يرحلون مبكرا.. رحل أبوه مبروك كذلك بدرى.. ولا يعرف عبده من شجرة هذه العائلة إلا الجد مبروك وتنقطع بعد ذلك معرفته وكان مبروك نبت شيطانى نشأ فى الغرب من أبو تيج.. أيضا فايقة أم نعمه لا يعرف لها فرعا تنتسب إليه حتى ولو كان مرذولا.. يعرف فقط جماعة من الحلب آووها وترت بين أبنائهم إلى أن تزوجت أحدهم وأنجب نعمه ورحل صغيرا.

خرج عبده من المعجنة.. حاول أن يتماسك.. أزال عن نفسه الطين.. تذكر عبده يوم أوقعه على حسن فى المستنقع أمام المسجد.. أخذه والده من يده إلى بيت حسن الشريف وطيب أم على خاطر زغلول وابنه فجاءته بصحن عمل وأخذ يأكل، وألبسته جلباب على القديم، وعاد زغلول مجبور الخاطر إلى مكانه يوالى عمله. كان عبده يسر من قربه وتواجده بين أولاد الأشراف مع أذاهم له أحيانا، مع كل زيارة لنعمه فى بيت أحد الأشراف.. تحمل القمع إلى طاحونة محمود جاد بالقرب من عيش الحلب، وعادة ماكانت ترفض نعمه التعامل مع اسكندس صاحب طاحونه الأعيان بحرى البلد رغبة فى العمولة التى يمنحها لها محمود جاد.

فى الطاحونة يتتافر الصغير من أعلى السور إلى الأرض.. يلطخ وجهه بالدقيق.. يقترب من أمه.. ينظر إليها بوجه الأسمر المظلى بالأبيض معتقدا خوف أمة من ذلك.. تخاف نعمه على عبده من عروس الطاحون الجنيهه المحبه للأطفال تأخذه عن طريق السير الجلد وتحفظ به بعد طحنه

تمسك نعمه صغيرها.. تضربه.. لا يكف عن اللعب، وتعود نعمه لتشدن غرابيلها وتحلل

الخليبي.. فى رقبته أختاه والقادم الجديد المتدلل
المتص لنعمه حتى جعلها خشبه غير قادره
على العمل فى بيوت الأشراف.

استيقظ عبده من نومه فزعاً.. ارتطم به
الشيخ متولى طبر البصير شيخ كتاب
الفرغل.. تعرف عليه متولى.. ربت على كتبه..
تضاد الصغير أسقل اليد الحنون.

كان متولى طبر يجاوز زغلول الخليبي الوالد
بين كل صلاة وأخرى أمام المسجد السلطاني
على المصطبه.. جلس متولى الى جوار عبده...
دس فى جيبه قرشاً ودعا ربه أن يرفع الظلم
عن العباد وغب متولى طبر فى الدخول الى
المسجد حتى قبيل الظهر..

صاحبه عبده ليجلسه بهجرار عموده
المفضل.. أجلسه.. خرج الصغير يهرول فرحاً..
وصل الى الباب.. توقف.. التصق بالأرض
..سرق صندوقه الورث.



لحرص كل عائله على عدم منح الخصوم فرصة
الاغتنام بالثأر.

شهدت نعمه ذلك مرة.. كانت فى سن انتهيا
عبده.. بوغت السوق بوابل من الطلقات الناريه
تعم رؤوس الأشهاد.. فر كل ماها السوق هرولة
وزحفا.. علت الصرخات والصغيرة اليتيمه نعمه
تهكى نائمة فى حضن أمها فايقة الطحانة
منزوية متخشبه بجوار أجولة العطار المتصدرة
مدخل السوق..

ومن بين المئات الموجوده بالسوق استطاع
الرجل المغطى جواده أن يتصيد غريمه ويرديه
قتيلاً.. لم يخطئ قاتل أبيه بلغ حلمه.. عاش
يؤهل له منذ خمسة عشرة عاماً بعد السادسة
وقت مقتل أبيه.. وأصل الخلال أرنب أكل
بعض الحشائش من حقلمهم.. ويشهد السوق كل
موسم ضحاياها الجدد القادمين من قراهم القرية
البعيدة.

تترقع نعمه ذلك كل سبت والخوف يملؤها..
يوماً ما ستقع نعمه ويفقدها عبده والقادم
الجديد.

أسرع عبده الخطى عله يلحق بمصلى الفجر
الأغرباب عن البلده القادمين ليشهدوا ظهر
الجمعه بالمسجد السلطاني وتتم لهم زيارة
السلطان وقضاء بعض احتياجاتهم من ابو تيج
الهندر.

وفق عبده اخيراً فى الوصول قبل السجدة
الأخيرة.. جلس عبده أمام الصندوق الورث..
أخذ فى الذق بالفرشاة.. أنهى المصلون
صلواتهم.. توالى خروجهم.. ضاع صوت دق
الصغير استسلم الصغير للنوم.. زاره فى نومه
لعب أولاد الأشراف.. يوصيه والده بالالتزام
بالمدرسة.. وخرج عبده من المدرسة تاركها فى
نفس العام الذى دخل فيه بفد وفاة زغلول

ثلاث قصائد

وحيدا

وحيدا أطل من النافذة
أرانا سوبا تغادر بوابة البيت
في قامتينا بقايا من التعب المنتشى بالملذات
نمشي إلى يومنا في الوظيفة
حيث الزميلة والصاحب المتعائب
لا يعلمان
بأى جنونين كنا نلعب ليلتنا الصاخبة
ولا يعلمان لماذا تغنى العصفير
في يشتر وجهي وفي الآلة الكاتبة
وتبدو الدفاتر مابين كفى أجنحة
والدهابيس غنمة في العظام
أصالح هذا الخصام العتيق مع الكون في لحظة
وأداعب ذئب المكان الغريب
وألقي على حاقد العين والبلهاء السلام.

وحيدا أطل من النافذة
أرانا سوبا، يهلل كمي وكمك مشوارنا في المطر
وتلمح في دهشة بلبل



كل شيء بعش شيء

مصغيا، رها للأغاني بداخلنا
أو لذلك الخفيف الخفيف الذي في الشجر.

تاتاة المنشدين

خذوا ماتريدون،
أعطوا الغزاة مقابر أهلى
وزيدوا لهم حصة المهرمية واللوز والباسمين
خذوا ماسيعطونكم من ملامحنا أو ملامحهم
واشكروهم وخلوا خيالى بأكملة هادنا كالجنين

خذوا نصف ضوء الصباح ونصف المتاح،
ونصف اليبدين ونصف الشفاء ونصف الجفون
ونصف المآذن نصف الحصان ونصف الرهان ونصف الرصيف
ونصف عيون الكفيف خذوا ماتريدون منى
خذوا ماأريد من الكون
لكن بلا أى رقص، رجاء، فإنى حزين

بلادى بلادى بلادى
وأنت الأساس الذى شاد أبراجنا العاليا
وأنت الأسى فى غناتنا
وأنت الأساور فى معصم المعدمين

وأنت المداميك تنهار تحت الفؤوس الأنيقة
أنت المدى والمدار ودار ندق على بابها المتكبر
فى جرة الخائنين

وأنت المسار إلى ساحة الحب والصلب
وأنت المسامير فى باطن الكف
أنت المساء الذى استهلك الشمع والساهرين
ونحن المسافة بين النشيد القوى وتأتاة المنشدين

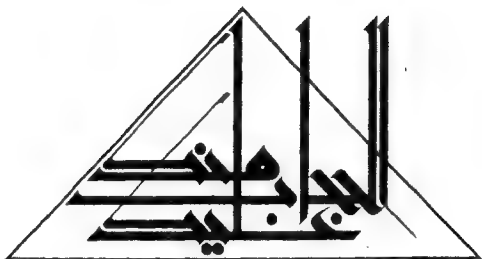
مناديل

مناديل الباشا زينة
منديل الفران قراشة برد جاورت النار
منديل الأم المتروكة عند مطار مزدهم
رسم تخطيطى للقلب
منديل المذعور خروج أبيض
من أقسى شرط فى اللعبة
منديل خطيب الحفلة مسح شيتا
من هممة الجمهور التمليل ساما
منديل المجروح ضامه
منديل المتكوم فى الزنزانة كفه
منديل الماشى للإعدام عصاية عينيه
منديل العاشق بصمة دمع أو بصمة قبلة
منديلي كفن أو راية.

هم يا وطن

سأبدأ من غيمة شاردة
وأطلع من نجمة باردة
لأجمع كل الأشعة
من صدقات البحار
وأرسم وجهك فوق
خرائط هذا النهار
وأشعل تحت قناديل عينيك
حلمى -

وفوق تضاريس روحى
أهينى وقتى
أزين بيتى
وتصعد أغنيتى من جروحي
سأصرخ حتى تهوى
بسر سوى الذمى
أرفع فوق الليالى
صروحي
وأبذر هذا النداء
الذى يتراقص فى لهوات
العصفور..
تنفجر الموجة الراحدة
لأنك فى الأرض
بامصر



الحجاب عليك مثلك

عشق تسريل بالصلوات
المليئة بالنور
ينفطر القلب وجدا
وينشق تركض فيك النبوءات
يهتز هذا الحنين الأليم
إلى معبدك المتباعد
وسط الضباب الكثوم
وترتج تحتك كل القرون
الدفينة
تؤار

هذا هو الحلم يبعث
«شوق قديم»
ليوم تقومين فيه...
فتخرج كل الشموخ

التي سجنتها سياط الطغاة

هي الأرض تصرخ
تحتك قومي
لأنك أنت الحياة

فلا تقبلي الموت بين الخرائب
لا تقبلي الذل
تحت سنابك هذى المصائب
لا تقبلي غير سيف
العزيمة
منتصبا في عراك الوجود
ملاذا لهذا الطفولة
تقضى بلا أمل
في فجاح الدخان

فلعل الزمان
يباغتنا بالنهار المبلل بالأمنيات
وبالداء تحت جدا الأمان
ويرقص قلبك متفجرا بالحنين
إلى راية لا تنكس
إلى قمر لا يغيب
إذا الليل عسس
سيبدأ نهرك من دمة
ذرفت النجوم
على وردة في نواصي
الزمن
فلا تستنمي
لقرع المحن
وقومي من العجز
قومي من الخوف
قومي من الذل
قم يا وطن

انطفأ جسمك عزى فتافيتك

ياناس
 صرخة قمرع التل
 وجزمة العسكرى
 النار بتلسم وردة الذكرى
 الشحاتين اخوات
 حافى برغ جسمى فى عياطك
 الكازينوهات ترش رمادها فى عنيا
 البكا نصص هدومى
 وأنهرى عضمى
 عكاز على حيطه أم كامل
 ليه رينا مبقاش يلس ع الجروح
 الطير قدم..
 وصوتى بيهش الشجرية رماد الشمس
 الحدايات على رأس سعيد
 آيات يتمشى كأنها عىلى المشلول
 رقعات على الفستان
 غطى جروحك
 وحوشى مرى عن الشجر
 فيه شى زى ماتقول فراشة حنينه تستر
 بزازك

ياناس
 عرق الأجير يعرف يطول حقه
 إزاي ياحنيه بتسودى على يمين القلب
 يهرب قمر براوى للذكريات
 يغسل ايديه فى حنتك..
 ويعاكس الدنيا
 ليه النبى مش زى ماشوفته أول امبارح
 سيل من السواد يغسل جروحى
 آآه
 يادنيا شمعل بكى نشفنى وانا جايك
 عقله صباع ياجرح وأكرم العياط
 دابت عنيا ع العتبات ياناس
 صرخة قمرع التل
 تحت الذكريات
 وجزمة العسكرى
 تضرب سلام للموت..
 -.-.-.-.-
 ع السلم المكسور



وہول کشفیت و اتصال قصصیت و رمح ترکت مہبادا میپیدا

تلقى آيات هـ	يتزوم السماوات
ع	يتفرق يزك
ل	يتفرط العقد على الرمله
ط	وستاره
ع السلم المكسور	ب
إلى وراء الهير	ت
شياطين وقلعه	ن
نسوان متعلقة ف آخر السبحة	ز
ع السلم المكسور	ل
عيلي مطفى	م الجنة
عري الدما مل وشهد الجنة	يتبصى بعيد
شاهد يانهر العسل	وجرحك لسه شاش
يا كذبه ف المنديل...	تخرج من عيك آية الكرسي...
تحت الحصى	بتاوب
ملايكه متعلقين م الرموش	واسأل سؤالي واتكل ع الريح
فين حنية المنديل...	ليه كل ما افتح جنة يحاصرني الرصيف؟
والسما...	ليه سلمى مكسور؟
بير والعيال يتبصصوا ع الغيم	وليه يخنى الخساير؟
جمل يلم الكذبة ويخنى الجروح	عرينى واكنس بياجنتها
آيات تعرى العيلة وتركب الخيبة الجمل	وفرج الخلق على بحر العسل
يا جرح مش على أى حد	على ملايكة بيستخموا ف الجروح
يا بير ملكش قرار	ويقطفوا حضنى
مليان عيال كدابين	ف أول جنة بفتحها
إن كان يلد عليك	
ح اعزى قلبى واقيد عليه النار	
هنا.....ك	
ع الـ سـ لـ مـ أـ مـ كـ سـ وـ ر	
الى وراء الهير.	
.....	
تحت الحصى فردة حلق	
م اليتم بيجنح فانوس	
بيعزى المشهد	
بتكى على جرحك	

رؤيـة

للمدى..
 والتراتيل فى هدأة الشوق وجه الفراش
 وذاكرة الياسمين استعادت..
 شعاعا قديما بشرفاتها
 يستكين الفراش على شرفة فى الحنايا
 قليلا من الارتياح
 فراغ هى اللحظة الشائكة

نبته باردة
 الفراغ يحدد حرمانها بالمدى
 ويحدد أحزانها القادمت
 بديمومة الزرقة المستحيلة
 ما الذى يجعل للاشتعال
 شذى وابتسامة؟!

الرصيف هو الوقت
 وجهك يوم انتظار طويل
 فكيف أخبئ عنى انفجارى
 وإنى انتظرتك
 ذاكرة الياسمين استعادت شعاع
 وكان الفراش على شوكة فى الحنايا



الطمانينة عمود الجبل

يحاول رسم المسافات دون تقاسيم
وجهلك كي يحتوى المنحنى

ربما كان بعض الزجاج
وخيط من الدم يرسم
خارطة الوطن المستحيل
فحاولت بعض الفناء
وبعض الهواء
فكان الصدى مستحيلا جديدا
يفنى على وتر الدم
بعض البقايا
لأجنحة الياسمين

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

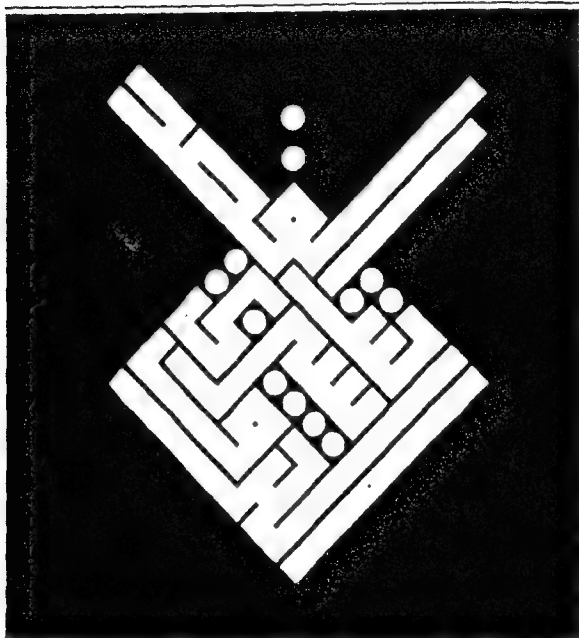
م	اسم الكتاب	الؤلف	م	اسم الكتاب	الؤلف
١	الرجال الثمينة المعلقة - شعر	محمد حسن	٢١	العبد الرابع في دنيا الفيلج - دراسة	عبد القادر
٢	الرجال الثمينة المعلقة - شعر	مسيح الكاسم	٢٢	الزوجة المحترمة - دراسة	عبد القادر
٣	الرجال الثمينة المعلقة - شعر	أحمد الطاهر	٢٣	أزواج الفيلج والظلم	عبد القادر
٤	الرجال الثمينة المعلقة - شعر	عبد القادر	٢٤	أزواج الفيلج	عبد القادر
٥	الرجال الثمينة المعلقة - شعر	بلند المير			
٦	في البركات المعلقة - شعر	د. محمد	٢٥	بساتين الفيلج	عبد القادر
٧	قافيت امرأة - شعر	د. محمد			
٨	أجنيت - شعر	د. محمد	٢٦	عبد القادر	عبد القادر
٩	إليكم يا ولدي - شعر	د. محمد	٢٧	كاسر النهر	عبد القادر
١٠	برقيات تامل - شعر	د. محمد	٢٨	عبد القادر	عبد القادر
١١	عن السوي - شعر	د. محمد	٢٩	دراسة	عبد القادر
١٢	قصة تدهيب - الشعر	د. محمد	٣٠	في ظلال الفيلج	عبد القادر
١٣	أرواح شمع تدهيب - شعر	أ. م. جراح	٣١	دراسة	عبد القادر
١٤	خودصة القلب - شعر	د. محمد	٣٢	دراسة	عبد القادر
١٥	كتاب العشر - شعر	أ. م. جراح	٣٣	دراسة	عبد القادر
١٦	إلى الأمل - شعر	د. محمد	٣٤	دراسة	عبد القادر
١٧	قضية العبد - شعر	د. محمد	٣٥	دراسة	عبد القادر
١٨	أمدى كاس يا وطن - شعر	د. محمد	٣٦	دراسة	عبد القادر
١٩	أرواح طاهر - شعر	أ. م. جراح	٣٧	دراسة	عبد القادر
٢٠	الظرافة - شعر	د. محمد	٣٨	دراسة	عبد القادر
٢١	أهمل الحسية كاس - شعر	د. محمد	٣٩	دراسة	عبد القادر
٢٢	خط الزوايا - شعر	د. محمد	٤٠	دراسة	عبد القادر
٢٣	قصة تدهيب - شعر	د. محمد	٤١	دراسة	عبد القادر
٢٤	جنة الجوارح - شعر	د. محمد	٤٢	دراسة	عبد القادر
٢٥	جبل ماعد الحرب - شعر	د. محمد	٤٣	دراسة	عبد القادر
٢٦	صوت مدح ظفر - شعر	د. محمد	٤٤	دراسة	عبد القادر
٢٧	كفاني - شعر	د. محمد	٤٥	دراسة	عبد القادر
٢٨	أصوات في سائر الأقطار - دراسة	د. محمد	٤٦	دراسة	عبد القادر
٢٩	الزواج - دراسة	د. محمد	٤٧	دراسة	عبد القادر
٣٠	أزواج الفيلج - دراسة	د. محمد	٤٨	دراسة	عبد القادر

رقم	اسم الكتاب	المؤلف	رقم	اسم الكتاب	المؤلف
٥٩	دلائل السلم الحزين	« دراسة » د. محمد خير الدين	٩٤	شاهة الودعة	« مقالات أدبية »
٦٠	الطريق العربي للموسيقى	« دراسة » سمير فريد		ترجمة انارتي جمال الدين	
٦١	علم السرعة	« دراسة » د. حسن حشوة	٩٥	برسيان العنقة	« يونانية » جمال لطفي
٦٢	الأسطورة اليونانية	« دراسة » د. كمال محمد	٩٦	عبد الوارث النين	« يونانية » يوسف القعيد
	والبلورجيت في فناء العصر	« دراسة » حامد طه	٩٧	برساته قحة الود	« يونانية » محمد عبد الحليم
٦٣	البيان والرسالة	« دراسة » د. جمال الدين محمد	٩٨	المقصود	« عربية » د. الفرج بن سنان
٦٤	الكتاب في الفن	« دراسة » د. محمد زكريا	٩٩	سفر الأسفار	« يونانية » جمال لطفي
٦٥	الكتاب في الفن	« دراسة » يوسف القعيد	١٠٠	مقدمات لبقوة	« يونانية » عبد الكريم الجليل
٦٦	هو سميح	« دراسة » د. حسن حشوة		« دراسة » د. يوسف	
٦٧	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٦٨	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٦٩	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٠	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧١	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٢	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٣	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٤	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٥	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٦	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٧	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٨	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٧٩	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٠	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨١	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٢	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٣	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٤	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٥	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٦	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٧	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٨	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٨٩	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٩٠	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٩١	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٩٢	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٩٣	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	
٩٤	كتاب زيار	« دراسة » د. محمد خير الدين		« دراسة » د. يوسف	



الآثار نتائج الهمم

الديوان الصغير



الحرف يسرى حيث القصد

كتاب الطواسين للحلاج

هذه الطواسين

لقد تحول هذان الكافران إلى رمزين لقوة الإرادة في اتساقها مع العقل، تماماً كما تحول اسم «محمد» في «الطواسين» إلى طقس شعري تحييه رمزية الحرف:

«ماخرج عن ميم محمد ومادخل في حائه أحد، حاؤه ميم ثانية والذال ميم أوله، داله دوامه، ميمه محله، حاؤه حاله».

تعلمنا «الطواسين»، إذن، أن النص الديني ليس مطلق القداسة، لأنه ليس مغلق الدلالة، بل هو نص مفتوح بالقدر الذي يكتسب ضرورته الإنسانية، من كونه ملعباً للخيال البشري الحر. ومن هنا تجيء أهمية «طواسين» الحلاج التي كتبها في سجنه قبيل إعدامه.

إنها - كما قيل - آيات الحلاج، بل ربما هي معجزته.

يذكر كارل بروكلمان في موسوعته «تاريخ الأدب العربي» أن الحسين بن منصور الحلاج (القرن الرابع الهجري) كان أهم تلاميذ الجنيد، (الذي يعتبر - عند ماسينيون - أول من أنشأ أسلوب العبارات الطنانة المقرقة في الجدل، الذي اتسم به الحلاج فيما بعد في الطواسين).

«طواسين الحلاج» هي آياته، كما تذهب أهم التفسيرات، هي النص الثرى الوحيد الذي تبقى لنا من آثاره التي وصلت عدتها إلى خمسين مصنفًا، ليس بين أيدينا منها الآن سوى ديوانه الذي نشره المستشرق المشهور «ماسينيون» ثم ضبطه وأعاد نشره مصطفى كامل الشيبى.

إن «الطواسين» التي نفخر بأن نقدمها اليوم لقراء العربية - في أول نشر عام -، ليست مجرد كتاب ثرى خطير لصوفى كبير، بل هي - في جانب منها - صورة مجسدة لشاعرية الصوفية التي تتجلى غالباً في بعض ما نثروه دون معظم ما نظموه. وهي - في جانب آخر منها - صورة مجردة لفكر الصوفية وهم يجاهدون من أجل إعادة صياغة الحقائق الدينية الكبرى، لكي لا تصبح في النهاية أكثر من مجرد رموز، يستطيع الخيال البشرى الحر أن يحتويها ويعلو عليها، ويعيد تأويلها كما شاء. بالطريقة التي يشاء دون حدود مرسومة قبلاً، بين ماهو مقدس أو مبارك وماهو مدنس أو ملعون، حتى وصل الأمر كما يعلمنا الحلاج إلى درجة رفع إبليس وفرعون إلى ماهو أسنى من مرتبة النبوة: فأولهما هدّد بالنار ومارّج عن دعواه، وثانيهما أغرق في اليم ومارّج عن دعواه.

القعدة سنة ٣٠٩ (٩٢٢) في ساحة السجن الجديد على الضفة اليسرى لدجلة، وحضر رأسه، وأحرقت جثته، وفر تلاميذه إلى خراسان حيث ظلوا يحتفلون بذكرى استشهادهم. وهي ذكرى بقيت في الأشعار الصوفية للفرس والأتراك ثم العرب المحدثين.

من مؤلفات الحلاج:

١- كتاب الطواسين: نص عربي نشره ماسينيون لأول مرة اعتماداً على مخطوطات استانبول مع مقدمة نقدية.

٢- الروايات

٣- ديوان الحلاج: نشره ماسينيون

٤- كتاب السيهور في نقد الدهور: مخطوط في ليننجراد

٥- نور المقل في الأعمال الروحية والدك والخويل (غير رقابت النسبة).

صار الحلاج، بشعره وفلسفته ومأساته، جزءاً صميمياً من ثقافتنا المعاصرة. وحينما كشف المستشرقون عن أعلام المدرسة الصوفية في التراث العربي، صار هؤلاء الصوفيون جميعاً

(ابن عربي والنفري والبسطامي وجلال الدين الرومي والجنيد وابن

التحق الحلاج في تستر بحلقة سهل التستري الذي نفا مذهب المحاسبي في الرجوع إلى الله حتى الندم، والذي أخذ عن الشيعة المذهب الغنوصي القائل إن أعمدة من النور ضمت في قديم الأزل أرواح المؤمنين ليتمكنها الشعور بالاتحاد مع الله.

وبعد هذا الإعداد جاء الحلاج إلى الجنيد، فقتضى معه ست سنين شعر بعدها أنه متفوق عليه، لأنه ظن أنه بلغ مرتبة الكمال التي سعى إليها الجنيد عبثاً. وبعد انفصاله عن الجنيد جاب العالم الإسلامي حتى الهند واعظاً جوالاً.

وقد اطلع بواسطة الرازي، الطبيب الكبير، على الفلسفة اليونانية، واتصل كذلك بالقرامطة. وبعد أن حج إلى مكة عاد إلى بغداد سنة ٢٩٥هـ، وكان يذهب إلى أن الزاهد بإذعانه للألم وللإرادة الإلهية يجعل نفسه مساوياً للحق نفسه، فجمع حوله بهذا المذهب حلقة كبيرة من التلاميذ لم تلبث أن أثارت شكوك رجال الدين الذين كان لهم الأمر. وكان أصحاب السلطان في ريبة من أمره، فقتضى في السجن ثماني سنين.

وقد حاولت أم الخليفة المعتذر وحاجبه نصر انتقاذه، ففقد له الوزير حامد بن العباس محاكمة قصيرة حكم عليه فيها بالموت بناء على فتوى اتفق عليها كبار قضاة المذاهب الفقهية الأربعة، فشنق في الثاني عشر من ذي

«أنا رجل من غمار الموالي، فقير
الأرومة والمنبت» فى إطار من التوحيد أو
الحلول الصوفى الذى يصبح العابد فيه - من
شدة الرصد - هو المعبود، (ما فى الجملة
إلا الله». موضحا أن الصوفية والعشق
الإلهى عند الحلاج لم يكونا ستارا كثيفا
يعزله عن الالتحام بالحياة ومآسيها وعن
مقاومة الظلم الاجتماعى والإنسانى بها:

« إن كانت ثوبا متسوجا من
إنيتنا
فأنا أخلعها ، أجفوها، يا شيخ»

نقدم اليوم «الطواسين» لأنه نص هام لم
يعرف بين القراء معرفة واسعة، ولأننا نأخذ على
عاتقنا -ضمن مانأخذ- الكشف عن الجانب
المهمش المقدور من تراثنا ، والجانب المسكوت
عنه من تاريخنا الإبداعى والفكرى الجليل.
وفضلا عن الجانب الدينى أو الصوفى الذى
لا بد أنه يفيد المتخصصين فى هذا الجانب ، فإن
ما يحفل به نص «الطواسين» من لغة باهرة
وغموض ساحر، وتشكيل لغوى وحروفي
وتقنيات تعتبر مثلها اليوم تجديدات حديثة
معاصرة، وما يحفل به من مجاز منفلت-
وشجاعة جمالية فائقة، كل ذلك يجعل هذا
النص نصا سباقا بمعايير عديدة ، وجديرا بأن
نقدمه للقراء، لنؤكد لهم ونؤكد معهم أن
تراثنا (المهمش المقضوب عليه خاصة) يحوى
من الكنوز والريادات ماصار -بعد قرون-
مظهرا من مظاهر الإبداع الحديث.

الفارض وذو النون المصرى والحلاج
وغيرهم.) نبعنا لا ينضب بالنسبة للمفكرين
والمبدعين العرب المعاصرين.

ودخل كثير من أبيات الحلاج وأشعاره لحمل
التجربة الشعرية العربية المعاصرة. فمن منا لم
يستفد بقول الحلاج: «اقتلونى
يا ثقاتى، إن فى قتلى حياتى، ومجاتى
فى حياتى، وحياتى فى مماتى»، ومن
منا لم يلهج بأبياته الجميلة:

«يا نسيم الروح قولى للروشا
لم يزدهنى الوجد إلا عطشا
لى حبيب حبه وسط الحشا
إن يشأ يمشى على خدى مشا
روحه روحى وروحى روحه
إن شاء شئت وإن شئت يشأ»

ومن منا لم يتسلفن، فى لحظات
الوجد، بقوله:

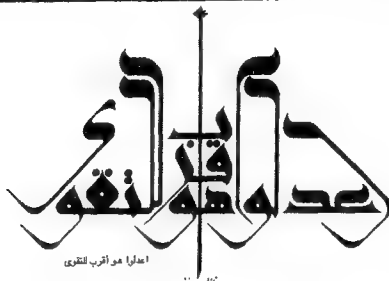
«أنا من أهوى ومن أهوى أنا/
نحن روحان حللنا بدنًا».

وكان أبرز استلهاام للحلاج فى شعرنا
المعاصر بعد استلهاامات عبد الوهاب البياتى
وأدونيس ومحمد عفيفى مطر)، هو مسرحية
«مأساة الحلاج» لصلاح عبيد
الصبور، التى أضاء فيها صراع الحلاج مع
السلطات الدينية والسياسية القائمة، هؤلاء
الذين لقوا له تهمة جائرة ليتخلصوا منه وما
يمثله من إنزال «اللاهوت» إلى «الناسوت». كما
صور صراعه الداخلى بين الكلمة والسيف، بين
العدل والحرية:

« من لى بالسيف المصر»

وبين عبد الصبور الجانب الاجتماعى فى
حياة وموقف الحلاج

«أدب ونقد»



قال الحسين بن منصور الخلاج:

وإن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون .
أنوار النبوة من نوره برزت ، وأنواره من
نوره ظهرت ، وليس في الأنوار ، نور أنور وأظهر
وأقدم في القدم ، سوى نور صاحب الحرم .

طلس السراج

همته سبقت اللهم ، ووجوده سبق
العدم ، واسمه سبق القلم ؛ لأنه كان قبل الأهم
والشيم ، ما كان في الآفاق ، ووراء الآفاق ، ودون
الآفاق ، أطرف وأشرف وأعرف وأنصف ، وأرف
وزخوف وأعطف من صاحب هذه القصة ، وهو
سيد أهل البرية ، الذي اسمه أحمد ، ونعته
أوجد ، وأمره أوكد ، وذاته أجود ، وصفاته
أمجد ، وهمته أفرد .

سراج من نور الغيب بدا وعاد وجاوز السرج
وساد قمر تجلى من بين الأقمار . كوكب برجه في
فلك الأسرار سماه الحق « أميا » لجمع
همته ، وحرميا لعظم نعمته ومكيا لتميكنه
عند قريته .

شرح صدره . ورفق قدره وأوجب أمره وأظهر
بدره طلع بدره من غمامة اليمامة ، واشرقت
شمسه من ناحية تهامة ، وأضاء سراج به من
معدن الكرامه .

ما أخبر إلا عن بصيرته ، وما أم يستتبه إلا
عن حسن سيرته حضر فأحضر وأبصر
فأخبر ، وأنذر فحذر .

ما أبصره أحد على التحقيق ، سوى
الصديق ، لأنه وافقه ، ثم رافقه لئلا يبقى بينهما
فريق .

يا عجب ما أظهره وأبصره وأظهره ، وأكبره
وأشهره وأنوره وأقدره وأصبره لم يزل
كان ، مشهورا قبل الحوادث والكوائن
والأكوان ، ولم يزل كان مذكورا قبل القيل ، وبعد
البعث ، والجوهر والألوان ، جوهرة صفوى ، كلامه
نبوى ، علمه علوى ، عبارته عربى ، قبلته لا
مشرقى ولا مغربى ، حسبه أبوى ، رفيقه
رهوى ، صاحبه أموى .

ما عرفه عارف إلا جهل ، وصفه : « الذين
آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم »

بإرشاده أبصرت العيون ، وبه عرفت المسائر
والضمان ، والحق أنطقه ، والدليل أصدق ، والحق

يطعن القهقر

أفهام الخلاق لا تتعلق بالحقيقة، والحقيقة لا تليق بالخلقية. الخواطر علاقت، وعلاقت الخلاق لا تصل إلى الحقائق. الإدراك إلى علم الحقيقة صعب، فكيف إلى حقيقة الحقيقة؟ وحق الحق وراء الحقيقة، والحقيقة دون الحق. الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بالظن المقال ثم يرح بالذلال طمعا في الوصول إلى الكمال

ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة.

لم يرض بضوئه وحرارته، فيلقى جملته فيه، والأشكال ينتظرون قدومه ليخبرهم عن النظر حين لم يرض بالخبر. فحينئذ يصير متلاشيا متصاعرا متطائرا، فيبقى بلا رسم وجسم واسم ووسم، فبأي معنى يعود إلى الأشكال وبأي حال يعد ما صار؟ من وصل وصار إلى النظر، استغنى عن الخبر، ومن وصل إلى المنظور استغنى عن النظر.

لا تصح هذه المعاني للمتوانى ولا الفانى ولا الجانى ولا لمن يطلب الأمانى كائى كائى، أو كائى هو، أو هو أنى؛ لا يروعنى إن كنت أنى.

يا أيها الظان، لا تحسب أنى «أنا» الآن، أو يكون، أو كان لكانى هذا الجلد العارف أو هذا حسالى، لا بأس إن كنت أنا، ولكن لا أنا روزبهان- شرح شطحياتص ٤٧٢.]

إن كنت تفهم فافهم. ما صحت هذه المعانى لأحد سوى أحمد «ما كان محمد أبأ أحد» (٢٣: ٤٠)، حين جاوز الكونين، وغاب

أطلقه، هو الدليل، وهو المدلول، هو الذى جلا الصدا عن الصدر المعلول، هو الذى أتى بكلام قديم، لا محدث ولا مقول، ولا مفعول، بالحق موصول غير مفصول، الخارج عن المعقول، هو الذى أخبر عن النهاية والنهايات ونهاية النهاية. رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام، هو التمام، هو الهمام هو الذى أمر بكسر الأصنام، هو الذى كشف الغمام، هو الذى أرسل إلى الأنام، هو الذى ميز بين الإكرام والإحرام. فوقه غمامة برقت، وتحتة برقة لمعت وشرقت وأمطرت وأمسرت. العلوم كلها قطرة من بحر، الحكم كلها غرفة من نهر، الأزمان كلها ساعة من دهر.

الحق به، وبه الحقيقة، والصدق به، والرفق به، والفستق به، والرتق به، هو «الأول» فى الوصلة «والآخر» فى النبوة «والظاهر بالمعرفة والباطن» بالحقيقة.

ما وصل إلى علمه عالم، ولا اطلع على فهمه حاكم.

الحق ما أسلمه إلى خلقه، لأنه هو، وأنى هو، وهو هو

ما خرج خارج من ميم «محمد» وما دخل فى حائه أحد. حاء وميم ثانية. والدال وميم أوله. داله دواؤه. ميمه محله، حاءه حاله، ميم ثانية مقاله.

أظهر إعلانه أبرز برهانه، أنزل فرقانه، أنطق لسانه أشرق جنانته، أعجز أقرانه، أثبت بيانه، رفع شأنه.

إن هربت من ميادينه فأين السبيل بلا دليل، يا أيها العليل، حكم الحكماء عند حكمته ككتيب مهيل!

عن الثقلين، وغمض العين عن «الأين، حتى لم يبق له رين ولا مين».

«فكان قاص قوسين» (٩:٥٣): حين وصل إلى مفازة علم الحقيقة، أخير عن السواد، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة أخير عن الفؤاد وحين وصل إلى حق الحقيقة، ترك المراد واستسلم للجواد، وحين وصل إلى الحق عاد فقال: سجد لك سوادى وآمن بك فؤادى» وحين وصل إلى الغايات قال: «ولا أحصى ثناء عليك»، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة قال: «أنت كما أثبتت على نفسك» - جحد الهوى فلحق المنى: «ما كذب الفؤاد ما رأى (١١:٥٣)» عند سدره المنتهى (١٤:٥٣)، ما إلتفت يمينا إلى الحقيقة، ولا شمالا إلى حقيقة الحقيقة: «ما زاغ البصر وما طغى». (١٧:٥٣).

ثم دخل المفازة وحازها ثم جازها بالأهل والمهل، من الجبل والسهل.

فلما قضى موسى الأجل (٢٩:٢٨): ترك الأهل حين صار للحقيقة أهلا، ومع ذلك كله رضى بالخبر دون النظر ليكون فرقا بينه وبين خير البشر فقال: «لعللى آتيكم منها بخبر يقين» (٢٠:١٠).

فيذا رضى المقتدى بالخبر فكيف يكون المقتدى على الأثر؟

«من الشجرة» (٢٨:٣٠): من جانب الطور» (٢٨:٢٩): ما سمع من الشجرة، ما سمع من برة.

ومثل مثل تلك الشجرة: فهذا كلامه. فالحقيقة حقيقة، والخليقة خليقة: دح الخليقة، لتكون أنت هو وأنت، من حيث الحقيقة.

إطاسير الهفاه

الحقيقة دقيقة، طرقها مضيق، فيها نيران شهيق، ودونها مفازة عميقة. الغريب سلكها، يخبر عن قطع مقامات الأربعين، مثل مقام الأدب والرهب والسبب والطلب والمجب والعطب والطرب والشره والصفاء والصدق والرفق والعشق والتصريح والترويح والتنمى، والشهود والوجود والعد والكد والرد والامتداد والاعتداد والانفراد والانقياد والمراد والشهود والحضور والرياضة والحيطة والانتقاد والاصطلاح والتدبر والتخير والتفكر والتبصر والتصبر والتعبير والرفض والنقض والتيقظ والرعاية والهداية والبداية: فهذه مقامات أهل الصفاء والصفوية.

ولكل مقام علو مفهوم وغير مفهوم.

لأنى واصف: والوصف وصف الواصف بالحقيقة، فكيف الواصف؟

فقال له الحق: أنت تهذى إلى الدليل، لا إلى المدلول، وأنا دليل الدليل».

قال الخلاص: (بسيط)

صيرنى الحق هاء حقيقة

بالمهد والعقد والوثيقة

شاهد سرى بلا ضميرى

هذا سرى وذا طريقة

وقال أيضا

خاطبتنى الحق من جنانى

فكان علمى على لسانى

قربنى منه بعد بعد

وخصنى الله واصطفانى

اطلاسين الجائزاة

فلذلك سمي النبي صلعم «حرميا» ما خرج
من دائرة الحرم سواء لأنه من فزع آواه، تأوه حين
رأى بيتا في دائرة الحرم وهو وراء،
فقال: «آه».

هذه صورة الحقيقة وطلابها وأبوابها
وأسيابها:



اطلاسين النقطة

وأدق من ذلك ذكر النقط، وهو الأصل لا
يزيد ولا ينقص ولا يبيد.

المنكر بقى في دائرة البراني وأنكر حاله
حين لم يرني، وبالزندقه سماني، وبالسوء
رمانى.

وصاحب الدائرة الثانية ظن أنى عالم ربانى
والذى وصل إلى الثالثة حسب أنى فى
الأمانى.

والذى وصل إلى دائرة الحقيقة نسى وغاب
عن عياني:

«كلا لاوزر إلى ربك يومئذ المستقر، بنؤ
الإنسان يومئذ بما قدم وأخر» (٧٥: ١١-١٣).

هرب إلى الخبير، فر إلى الوزر، خاف من
الشر، اغتر وغرر

رأيت طيرا من طيور الصوفية، وعليه
جناحان، وأنكر شأنى حين بقى على الطيران.

فسألنى عن الصفاء، فقلت له: اقطع
جناحك بمقراض الفناء، وإلا فلا تبغنى.

فقال: بجناحى أطيرو إلى إلفى فقلت
له: ويحك! «ليس كمثله شىء» وهو السميع

البصير» (٤٢: ١١)، فوقع حينئذ فى بحر الفهم
وغرق بصورة الفهم هذه.



(باء) البرانى ما وصل إليها، والثانى وصل
وانقطع طريقته، والثالث ضل فى مفاوز حقيقة
الحقيقة.

وهياتا من يدخل الدائرة، والطريق مسدود
والطالب مردود؟ فالنقط، الفوقانى همت، والنقط
التحتانى رجوعه إلى أصله، والنقط الوسطانى
تحيره.

والدائرة ما لها باب، والنقطة التى فى وسط
الدائرة هى معنى الحقيقة، ومعنى الحقيقة شىء
لا تغيب عنه الظواهر والبواطن ولا تقبل
الأشكال.

فإن أردت فهم ما أشرت إليه «فخذ؟ أربعة
من الطير فصرهن إليك» (٢: ٢٦)، لأن
الحى لا يطير.

الغيرة أحضرتها بعد الغيبة، والهيبه
منعتها، واخيرة صلبتها.

هذه معانى الحقيقة وأدق من ذلك دايرة
المعادن ومأثرة القواطن، وأدق من ذلك فهم
الفهم بإخفاء الوهم.

هذا من حول الدائرة ينطق، لا من وراء
الدائرة.

وأما علم علم الحقيقة فإنه، حرمى، والدائرة
حرمه

النور إلى النور.

قال الحسين بن منصور: أقلب الكلام وغب عن الأوهام، وارفع الأقسام عن الورا والأمام، واقطع تيه النظم والنظام، وكن هاتما مع الهسيام، واطلع لتكون طيرا بين الجبال والآكام: جبال الفهم وآكام السنام، لتري ما رأى، فتصير صمصام الصام، وفي المسجد الحرام.

«ثم دنا» كأنه دنا من معنى، ثم حاجز كما جاز لا كراجز، ثم من مقام التهذيب إلى مقام التسايب، ومن مقام التسايب إلى مقام التقريب، «دنا» طلبا، «فتدلى» هربا، «دنا» داعيا، «فتدلى» مناديا، «دنا» مجيبا، «فتدلى» قريبا، «دنا» شاهدا، «فتدلى» مشاهدا ثم ثم ثم !

قال الحسين بن منصور: رضى الله عنه: صيغة الكلام فى معنى للدنو فجاد المعنى لحقيقة الحق لا لطريقة الخلق. والدنو دائرة الضبط لحقيقة حق الحقائق، فى دقيقة دقة الدقائق، من شواهد الشوائق، بوصف تريباق التسائق، برؤية قطع العلائق، فى غمارق الصفائق، بابقاء البوائق، بتبيين الدقائق، بلفظ التخلص، من سبيل الخاص، من حيث الأشخاص، ومن الدنو ما هو بمعنى المعرض العريض، ليفهم المعنوى الذى سلك سبيل المرعى المروى النبوى.

قال صاحب يثرب صلعم فى شأن من هو محصون مصون، فى كتاب مكنون، كما ذكرناه فى «كتاب» منظور «مسطور» (٢: ٥٢)، من معانى منطق الطيور.

رجعنا إلى «فكان قصاب قوسين» (٩: ٥٣)، يرمى «أين» بسهم «بين» اثبت قوسين لتصحيح «بين» «أو» لغلبة العين - «أدنى» «يعين العين».

النقط أفكار الفهم، الواحد منها حق وما سواها باطل: قوله تعالى: «ثم دنا فتدلى» (٨: ٥٣) دنا سما فعلى علوا، دنا طلبا فتدلى طريا، شعر:

رأيت حبي يعين قلبي
فقال من أنت؟ قلت انتا
أنت الذى جزت كل حد
لمحو أين فأين أنتا
فالآن لا أين منك أين
وليس أين بحيث أنتا
وليس للوهم عنك وهم
فيعلم الوهم أين أنتا

عن قلبه نأى من ربه دنا، غاب حين رأى ما غاب كيف، حضر ما حضر، كيف نظر ما نظر.

تحير فأبصر، أبصر فتحير شوهد فشاهد، وصل فأنفصل، وصل بالمراد، فأنفصل عن الفؤاد «ما كذب الفؤاد ما رأى» (١١: ٥٣) أخفاه فأدناه، وأولاه فاصفاه وأرواه فاغذاه، وصفاه فاصطفاه، ودعاه فناداه، وأباه فانتقاه، ووقاه فأملاه.

فكان «قصاب» حين آب وأصاب، ودعى فأجاب، وأبصر فغاب، وشرب فطاب، وقرب فهاب، فأرلأ مصار، والأنصار والأسرار، والأبصار والآثار.

«ما ضل صاحبكم» (٢: ٥٣)، ما اعتل وما مل: ما اعتل حين بان، ما مل حين كان.

«ما ضل صاحبكم» فى مشاهدتنا، وما غوى فى مصافاتنا، ورسالاتنا، وما انحرف فى مصافاتنا ومعاملاتنا، «ما ضل صاحبكم» فى نسيان الذكر، وما غوى «فى جولان الفكر».

بل كان للحق فى الأنفاس واللحظات ذاكرة، وكان على الهلايا والعطايا شاكرا.

«إن هو إلا وحى يوحى» (٤: ٥٣) من

قال العالم الغريب الحسين بن منصور الحلّاج رحمه الله:

ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ
القوس الثاني والقوس الثاني دون اللوح،
وله حروف سوى أحرف العربية لا يداخله
حرف من حروف العربية، إلا حرف واحد وهو
الحيم

يعنى الاسم الأخير.

وهو وتر قوس الأول

من زند العروة

فافهم إن كنت تفهم، يا أيها الصابرا
ما خاطب المولى إلا الأهل، أو من للأهل
أهل، أو أهل الأهل

والأهل من لا أستاذ له، ولا تلميذ ولا
اختيار، ولا تميز، ولا تقوية، ولا تنبيه لا به ولا
منه، بل فيه ما فيه، وهو فيه لا فيه تبه في تبه
آية في آية.

الدعاوى معانيه، والمعاني أمانيه، وأمنيته
بعيدة، طريقته شديد، اسمه مجيد، رسمه
فريد، معرفته نكرته، نكرته حقيقته، إثمته
وثيقته، اسمه طريقته، واسمه حريقته.

التحوس صفته والناموس نعته والشموس
مسيدانه، والنفوس إيوانه، والمأنوس حيوانه
، والمطموس شأنه، والمندروس عيانه، والعروس
بستانه، والطموس بتيانه.

أربابه مهربي، أركانه مرهبي، إرادته
مشري، أعوانه متربي إخوانه محربي حواليه
حمد، تواليه رمد.

مقالته ركز، هذا فحسب، وما دونه غصب
تم وبه التوفيق.

طلس الأزل والالتباس

فى فهم الفهم فى صحة الدعاوى
بعكس المعانى

قال العالم السيد الغريب أبو المغيث حسين
بن منصور الحلّاج احسن الله مثواه:

ما صحت الدعاوى لأحد إلا لإبليس وأحمد
غير أن إبليس سقط عن العين وأحمد كشف له
عين العين.

قيل لإبليس اسجدا» ولأحمد «انظرا» هذا
ما سجد، وأحمد ما التفت يميناً ولا شمالاً: «ما
زاغ البصر وما طفق» (١٧: ٥٣).

أما إبليس فإنه ادعى تكبره ورجع إلى
حوله.

وأحمد ادعى تضرعه ورجع عن حوله،
بقوله: «يا مقلب القلوب»، وقوله «لا
أحصى ثناء عليك»

وما كان في أهل السماء موحد مثل
إبليس،

حيث ألبس عليه العين، وهجر اللحوظ
والإحاطة في السر وعبد المعبود على التجريد.
ولعن حين وصل إلى التفسير، وطرد حين
طلب المزيد،

فقال له «اسجدا» - قال: «لا غير» اقبال
له: «وإن عليك لعنتي» - قال: «لا ضير لى إلى
غيرك سبيل وإنى محب ذليل»

فقال: أبى واستكبر، تولى وأدبر، وأقر وما
أصر قال له: «استكبرت» قال: «لو كان لى
معك لحظة، لكان يليق بى التكبر
والتجبر، فكيف وقد قطعت معك الأدهار؟ فمن
أعز منى وأجل؟ وأنا الذى عرفتك فى

الأزل) «أنا خير منه» (١٢:٧) لأن قدمته في الخدمة وليس في الكونين أعرف مني بك، لي فيك إرادة ولك في إرادة إرادتك في سابقة وإرادتي فيك سابقة إن سجدت لغيرك وإن لم أسجد، فلا بد لي من الرجوع إلى صادق الأصل، لأنك «خلقتني من نار» (١٢:٧) والنار ترجع إلى النار ولك التقدير والاختيار.

(طريل)

فما لي بعد ما يبعدك بعد ما
تيقنت أن القرب والبعد واحد
وإني وإن أهجرت قالهجر صاحبي
وكيف يصح الهجر والحب واجد
لك الحمد في التوفيق في محض خالص
لبعد زكي ما لغيرك ساجد
التقى موسى عم وإبليس على عقبه
الطور، فقال: «يا إبليس أما منعك عن
السجود؟» فقال: «منعني الدعوى بمعبود
واحد، ولو سجدت لأدم، لكنك مثلك، فإنك نوديت
مرة واحدة» انظر إلى الجبل. فنظرت ونوديت
ألف مرة: «أسجد! أسجد! فما سجدت لدعوى
بمعناي».

فقال له: «تركت الأمراء» قال: «كان ذلك
ابتلاء لا أمرا»

فقال له: «لا جرم، قد غيبر
صورتك!» قال: «يا موسى إذا تبليس وهذا
تبليس، والحال معول عليه، لأنه حول. لكن المعرفة
صحيحة، كما كانت ما غيبرت. وإن كان الشخص
قد تغير.

فقال موسى: «الآن تذكره»
قال: «يا موسى، الذكر لا يذكر أنا مذكور وهو
مذكور: (رمل)

ذكره ذكرى وذكرى ذكره
هل يكون الذاكرون إلا معا؟

خدمتي الآن أصفى، ووقتي أخلى، وذكرى
أحلى: لأنني كنت أخدمه في القدم لحظي
، ولأن أخدمه لحظه.

رفعنا الطمع عن المنع والدفع والضرر
والنفع. أفردني أوجدني حين طردني، لئلا أخلط
مع المخلصين. تمنعني عن الأغيار، لغيرتي
، غيرني لغيرتي. حيرني لغيرتي، غيرتي
لخدمتي. حرمني لصحبتي. قبحني
لمدحتي. أحرمني لهجرتي، هجرني
لمكاشفتي. كاشفتني لوصلي. واصلني
لقطيعتي. قطعني لمنع منيتي.

وحقه ما أخطأت التدبير، ولا رددت
التقدير، ولا باليت بتغيير التصوير، ولا أنا على
هذه المقادير بتقدير. إن عذبتني بناره أبد الأبد
، ما سجدت لأحد. ولا أذل لشخص وجد، ولا
أعترف ضدا ولا ولدا: «عواي» «عوى
الصادقين. وأنا في الحب من السابقين. كيف
لا؟

قال الحسين بن منصور الحلاج رحمه
الله: وفي أحوال عزازيل أقاويل أحدها أنه كان
في السماء داعيا، وفي الأرض داعيا: «في
السماء داعي الملائكة يريهم المحاسن، وفي
الأرض داعي الإنس يريهم القبايح.

لأن الأشياء تعرف بأضدادها. والثوب الرقيق
ينسج من وراء المسح الأسود. فالملك يعرض
المحاسن ويقول للمحسن: «إن فعلتها جزيت»
وإبليس يعرض القبايح ويقول: «إن فعلتها
جزيت مرموزا». ومن لا يعرف القبح لا يعرف
الحسن.

قال أبو عمار الحلاج وهو العسال
الغريب: تناظرت مع إبليس وفرعون في باب
الفتوة فقال إبليس: «إن سجدت، سقط مني
اسم الفتوة»

-وقال فرعون: «إن أمنت برسوله ،أسقطت من منزلة الفتوة» .

وقلت: «إن رجعت عن دعواي وقلتي، أسقطت من بساط الفتوة»

فقال إبليس: «أنا خير منه» (١٢:٧)، حين لم ير غيره غيرا

- وقال فرعون: «سأعطيكم لكم من إله غيري» (٣٧:٢٨)، حين لم يعرف في قومه من يميز بين الحق والخلق.

وقلت أنا إن لم تعرفوه فاعرفوا أثره ،وأنا ذلك الأثر ،وأنا الحق ما زلت أبدا بالحق حقا

فصاحبي وأستاذي إبليس وفرعون :إبليس هدد بالنار، وما رجع عن عواه ،وفرعون أغرق في اليم، وما رجع عند عواه ،ولم يقر بالواسطة البتة لكنه قال: «أمنت أنه لا إله إلا الذي أمنت سرائيل» (٩٠:١٠) «ألا ترى أن الله به بنو إسرائيل عارض جبريل في بابه فقال: «لم حشوت فاه رملا» .

وأنا قتلت وقطعت يداي ورجلاي، وما رجعت عن دعواي

إشتق اسم «إبليس» من اسمه: فعين عزازيل لعلو همته والزاء لازدياد الزيادة في زيادته والألف آراؤه في انيسته والزاء الثانية لزهده ف يرتبته والياء حين يايى إلى علم سابقته واللام لمجادلته في لميته.

قال له :لم لا تسجد يا أيها المهيمن؟- قال: محب، والمحب مهيمن، إنك تقول «مهيمن» ،وأنا قرآن في كتاب مبين ما يجري على يإذا القوة المتين. كيف أذل له، وقد «خلقتني من نار وخلقته من طين» (١٢:٧) وهما ضدان لا يتوافقان. وأنى في الخدمة أقدم، وأنا في الفضل أعظم وفي العلم أعلم ،وفي العمر أتم.

قال له الحق سبحانه: «الاختيار لي لا

لك!» -قال: الاختيارات كلها لك ،واختياري لك قد اختسرت لي يا يديع ،وإن منعتني عن سجوده فأنت المنيع .وإن أخطأت في المقال فلا تهجرني فأنت السميع ،وإن أردت أن اسجد له ،فأنا المطيع ،لا أعرف في العارفين أعرف بك مني (خفيف):

لَا تَجْنِبْ فَالْوَلَدِ مِنْهُ يَهِيْدُ

وَأَجْرُ سَيِّدِهِ قُلُوبُ وَجِيْدٍ

أَنَا فَمُ الْبَدْوِ وَعَبْدُ الْحَقِّ وَعَبْدُ

أَنَا فَمُ الْبَدْوِ وَعَبْدُ الْحَقِّ وَعَبْدُ

مَنْ أَوَّلُ الْخَطَايَا هَذَا يَكْتَابُ

فَاقْرَأُوا وَعَلِّمُوا بِاللَّهِ شَهِيدُ.

يا أخى سمي «عزازيل» لأنه عزل وكان «معزولا» في ولايته ما رجع من بدايته إلى نهايته ،لأنه مخرج من نهايته.

خروجه معكوس في استقرار تأريسه ،مشتعلا بنار تعريسه ونور ترويسه.

ميراضه مخيل رميض ،مقياضه معيل وميض ،شراهمه برهميه ،صوارمه ،مخيليه عماياه بطهميه.

ها يا أخى ،لو فهمت لترضمت الرضما رضما ،وتوهمت الوهم ضمما ،ورجعت غمما ،وفنيت هما .

فصحاء القوم في بابه خرسوا ،والعرفاء عجزوا عما درسوا هو الذي كان أعلمهم بالسجود ،وأقربهم من الموجود ،وأبذلهم للمجهود ،وأفاهم بالمعبود ،وأدناهم من المعبود .

سجدوا لآدم على المساعدة ،وإبليس جعد السجود لمدمته الطويلة في المشاهدة. مشخاص عرائده ،مناص زوائده ،نتيجة أبرمه ،منتجة ألزمه ،مهيلة صرخته ،عادته كريمة.

الموحد لا صفة الموحد

إنما قال «أنا» فلك لا له.

وإن قلت: «رجوع التوحيد إلى الموحد»
فقد جعلت التوحيد مخلوقا.
وإن قلت: «يرجع إلى الموحد» فمن توحيد
كيف يرجع إلى التوحيد.
وإن قلت: «من الموحد إلى الموحد» فقد
نسبته إلى الحد.

هذه صفة الأسرار



الأسرار منه بازعة، وإليه فارغة، وبه وأزعة
لأنه لا زعة
ضمرة التوحيد صائرة، لا في مضمر، بل
ضمير المضمر

هائه اثم إنه إن قلت: «واه»، فإلواء ألوان
وأناوع والإشارة إلى المنقوص لا يلوص: «كانهم
بينان مرصوص» (٤:٦١).

بقي حد، والحد لا يبنى عليه أحديته، فالحد
حد، وأوصاف الحد إلى المخلود، والموحد لا
يحد.

الحق ما وراء الحلق، لا الحق ما «قال»
التوحيد: لأن القال والحقيقة لا يصحان لمخلوق
فكيف يصح للحق.

ذا ذا لا ذا: فكذا الأول ذات، والثاني ذات
العلم، والثالث ذات الحق ذا لا يكون ولا
لا يكون. والا كيف يكون؟ إنما يكون ما لا
يكون!

إن قلت: «التوحيد بدأ منه» فقد جعلت
الذات ذاتين: لأن الذي بدأ منه ذات والذات

إطالسين المشيئة

الدائرة الأولى مشيئته، والثانية حكمته
والثالثة قدرته، والرابعة معلوماته وأزليته.
قال إبليس: «إن دخلت في الدائرة
الأولى، ابتليت بالثانية. وإن حصلت في الثانية
، ابتليت بالثالثة، وإن منعت من
«الثالثة» ، ابتليت بالرابعة.

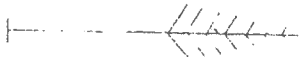
فلا ولا ولا ولا فبقيت على «لا» الأولى
فلعننت إلى «لا» الثانية. وطرحنت إلى «لا»
الثالث، وأين منى الرابع؟

لو علمت أن السجود لأدم يتجنييني
للسجدت، ولكن قد علمت أن وراء تلك الدائرة
دوائر، فقلت في حالي: «هب أنى لحجوت من هذه
الدائرة، كيف انحج من الثانية والثالثة
والرابعة؟»

إطالسين التوحيد

والألف الخامسة هو الحق والحق واحد، أحد
، ووحيد، موحد .

والواحد والتوحيد «في» و«عن» و«منه»
بينونة البيثونة وهذه صورتها.



وفي نسخة أخرى



علوم التوحيد مفردة مجردة والتوحيد صفة

مطرورة، مشموزة مركوزة، مغرورة في ضمائر
مبهوزة في ضمائر الضمائر، في الدائر
والحائر، والغائر والنائر والمائر، أما الدائر فاللهام
والغائر والحائر والأوصاف، والنائر البيان، والمائر
الشواهد.

وهذه كلها مكونات ملونات.
فإن قلت: «هو»، قال: «فالتوحيد لا يقال».
وإن قلت: «صح توحيد الحق»، قلنا: «متى
صح».

إن قلت: «لا متى» قلنا، «فالصحة في معنى
التوحيد تشبيه، والتشبيه لا يليق بأوصاف
الحق، والتوحيد لا ينسب إلى الحق ولا إلى
الخلق، لأن العد حد فإذا زدت فيه التوحيد
،صارت الزيادة حادثة، والحادثة لا تكون من
صفات الحق».

الذات ذات واحد، لا ييسد منه شيء، ولا
يشوبه شيء من معاني الحق والباطل.
فلن قلنا: «التوحيد كلام» فالكلام صفة
الذات، وليس بذات

وإن قلت: «أراد أن يكون واحدا» فإرادة
صفة الذات والمادات خلق.
وإن قلت: «الله»، فالتوحيد ذات والذات هو
التوحيد.

وإن قلت: «الله غير الذات»، فقد سميت
مخلوقا.
وإن قلت: «الاسم والمسمى واحد»، فما معنى
التوحيد؟

إن قال: «الله الله»، فالله الله، فالعين
العين، وهو هو، يعني: التوحيد هو الذات.

كيف لا يكون ذاتا؟ قد ذات ولا ذات، فأخفى
كيف بدا وأين خفى، ولا «أين» ولا «ما» ولا
«ذا» والأين لا يضمده.

لأن البدو خلقه والأين خلقه.
إن قلت: «صح به التوحيد» فكيف يصح
لك وما لك؟ والمفعول والمقول: فضول فضل
الذات، لأنها عوارض، والعوارض لا
تعارض، والذي يحمل العرض. كيف لا يكون
جوهرا؟ والذي يقارن الجسم، لا يكون إلا
جسما»

رجعنا إلي «ما»: ما ضمة المشمولة، والهاء
ضمة المقولة، والهائمة المحمولة.

(تأسيس التنزيه)

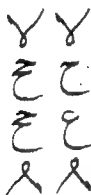


الأول مفعولاته، والثاني موسوماته
والذاتية الكونين

والنقط معنى التوحيد، لا التوحيد، وإن
انفصل عن الدائرة

هذه الدائرة الثانية من جملة الجمل على
أقارب أهل الملل والمهل والمقل والسييل.
فالأولى ظاهرة، والثانية باطنة، والثالثة
إشارة.

هذه كلها مكنونة مكنوسة، مرجوزة



نسخة



نسخة



نسخة



نسخة

فما لننقش الأول فكر العوام، ولثاني فكر
الخواص، والدائرة علم الحق، والوسطانية مدار
الانتها، والدالات المحيطة، النقي من كل
الجهات، والحاء آن الحائلان من الجوانب، جوانب
الأجانب.
فبقى التوحيد، وما وراءه، كلها حوادث.

فلا الأول الأزل، والثاني الأبد، والثالث
جهة، والرابع معلومات ومفهومات.
بقى «لا» الذات دون الصفات.
الأول دخل من باب العلم، فما وجد، والثاني
دخل من باب الصفات فما وجد المعنى، والثالث
دخل من باب المعنى فما وجد التوحيد، لا يبقى
على «ما» ولا على «ذا»، ولا على «شا»
، ولا على «قا»، أما الما، فما وصف وذا، ما
كان. وشا، ما أراد، وما، ما قيل.

إشارة

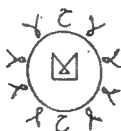
وهذه بطواسين الحادية عشر

نص (كتاب الطواسين) للحلاج، الذي حققه.
وصححه بولس نوبا اليسوعي، والذي نشرته

وصورتها:



نسخة





de Meshed

- نسخة nepiyyddin (Istanbul)

Bibliotheque

- أسقطت المقدمة والترجمة الفرنسية

اللتان وضعهما المحقق.

جامعة القديس يوسف، في بيروت عام ١٩٧٢.

حقق هذا الكتاب عن أربع مخطوطات :

- مخطوطة المتحف البريطاني

- نسخة ماسينيون

- نسخة Bibliotheque Ridawiga

الحياة الثقافية



أفاد فجاد وساد فراد وقاد فذاد وعاد فاقضل

رضوى عاشور/ اعتدال عثمان/ وليد منير/ ماهر
شفيق فريد/ مى التلمسانى/ وليد الخشاب/
مصطفى عاصى/ ماجدة مورييس/ مصباح قطب

ولدت في بلاد الشرق فزرت أخرى

ولدت في بلاد الشرق فزرت أخرى

ولكل بطبيعة الحال يرواها ومصر التي نحن
منها نحمل في كل ركن وزاوية أثرا من آثار
الأسلاف تشهد على كفاحهم لترسيخ معنى
للوجود وقيمة، ومن كل ركن وزاوية أسمع
الصوت ينادي، به رجفة حزن وعذب، فهو
مخلول ومقيمون ويتأدى. فكيف لنا أن نطيب
خاطر الأسلاف وتبدد بعض حزنهم وننصف
صوتهم فينا إلا بمواصلة بناء الحياة بما يليق بهم
وبنا.

إن الثقافة ليست حجرا كريما في باطن
الأرض مكنونا نستخرجه لنعرضه في غبطة
في المتحف الوطني، وليست الثقافة قلادة
ثمينة نتباهي بها ونتزين في غدونا والروح،
وهي ليست معبدا قديما نطلق البخور في
ردهاته ونسجن الروح فيه. الثقافة نسغ تواصل
واستمرارية في كل لحظة في الزمان. يدخل
الجديد على القديم لا ينفيه ولا ينتفي به أو
فيه. لا يرضى الأسلاف صون تراثهم إلا
بمواصلته والإضافة إليه فيصان.

أورثوا وتحددت ملامحها كما الخريطة منذ
ما لا يحصى من سنين. كيف لمصر وهي أم
الدنيا وواسطة العقد بين البلاد أن تتوه عن
نفسها وتتمشع إلى الحد الذي يراودها بعض
نفسها أن تقطع جذورها.

أذكر الآن كلمات كزانتزاكيس في سيرته
الذاتية حين يقول: «إن في طواف اليوناني
ببلاد رحلة منهكة معذبة، إذ ترافقه فيها
أصوات أسلافه غاضبة تنادي، والصوت يقول
كازانتزاكيس هو الجزء الوحيد من الجسد الذي
لا يتحلل ولا ينفى. تشير الرحلة السؤال: كيف
لل يوناني أن يواصل تراثه الوطني دون مسخه
أو الإساءة إليه؟ كيف له أن يكون امتدادا
للكفاح الإنساني لأجيال بلا حصر شكلت
بتجاراتها والفشل الأرض التي ولد عليها ونشأ
فيها؟ إن كل يوناني، يقول كازانتزاكيس،
«يحمل على عاتقه واجب مواصلة أسطورة
اليونان الأبدية.

الذى صاغه برجنكس ذات يوم عن قرية عالمية واحدة تنتفى الحدود فيها والفروق الثقافية وتسقط فكرة الأوطان والقوميات وقد شكلت ممارسات أهلها معرفة تتدفق من القمر الصناعى وبنك المعلومات والحاسب الالكترونى. لا أتحدث عن مركز وهامش فى امبريالية ثقافية يتطلع الأوطان والثقافات بل أتحدث على العكس من ذلك عن تعايش ثقافات تمتد كالفلسفة بامتداد الأوطان. لكل لسانه وثقافته، هى لونه المحدد وإن جاء حصيلة لتراكب ألوان عديدة وتفاعلات ممتدة. سأرسم مساحتى من الكرة يلون آخذه من موروث أجدادى وحصيلة قلبى الذى عاش زمانه فسمع ورأى وأحس وعرف الخيبة والفرح وأمزجة بشئ من ماء النيل الذى هو نهر كباقى الأنهار، صحيح، والذى يملك الروح، مع ذلك، بحكاية فريدة تخصه وحده. تتجاور الألوان تتعاشق الألوان لكن لا لون فيها يجور على سواه يشوهه.

وهذا القسم، قسم اللغة الانجليزية بجامعة القاهرة يعمره طلاب وأساتذة لسانهم عربى وثقافتهم مزج فريد من عناصر فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة هو قسم فى بلد يعلّبه التخلف والفقر تماما كما يعذب حلم التحرير والنهوض. وإذا يعى القمم هويته يفتح أبوابه يشرعها على مصراعيها بين الأطياف وشمس البلاد.

ومن موقعنا فى الزمان والمكان، ملامحنا المقيمة فى الزمان والمكان نُد أيدنا من موقع الند دائما لتتشابك وتحتضن الكرة الصغيرة الغالية.

والجامعة ما الجامعة سوى علاقة قديم بجديد وأليف بغريب وساحة تجمع العلوم فى لحظة من الزمان لتعاورة وتتجاوز فتكون قوسا يطلق نبله إلى المستقبل. هكذا كانت فى المنشأ والمبتدى وهكذا تبقى وتكون.

وهذه الجامعة، جامعة القاهرة المزنة بتاريخ مصر وثقافتها، جارة منف ونيل مصر وأهرامها أنشأها رواد بقروش الأهالى وحلمهم الكبير وأرادوا لها أن تكون سندا فى مشروع تحرير البلاد ونهضتها. هذه هى جامعة القاهرة تدخلها من باب مختار الذى أبسكن حجراته حلم التواصل فأطلق من رسوخ الجرائث القديم رؤية تعقد الصلة بين ماضى فرعونى وحاضر تجسد امرأة- فلاحه تنتج بصفتيها معا غد البلاد بشرا وزرعا.

أقول فى هذه الجامعة ومنها نحلم بتفاعل ثقافى يخلق بنا وبحكايتنا مع الزمان. نرمل شمالا أو جنوبا، نرمل شرقا أو غربا، نأخذ بلا حرج ونصير بلا حرج مادام للمرمل عنوانه فى الزمان والمكان، بيته المكين مزج قد بين عمارة فراغت بنائين وعمارة عرب أطلقوا روحهم فى القباب والأقواس والعقود، بنيت مكين عامر بستانه ورد الزمان وخمائل الرؤيا وريحان الشك أو اليقين.

ولأننا على مشارف القرن الواحد والعشرين فلقد رأينا وعرفنا كوكبنا كرة صغيرة سابعة فى الفلك تأخذ القلب كصغير يطلب الاحتضان، كلنا، كلنا، فى مشارق الأرض ومغاربها، فى الشمال والجنوب، كلنا معا نواجه مصيرنا المشترك فى هذا البيت الأرض. نعيش معا متداخلين متقاربين ولكنى إذ أقول ذلك لا أدنو من قريب أو بعيد من ذلك المفهوم

ولدت ولدت قنبر ظهري

ولدت ولدت قنبر ظهري

الصامت، الذي يلتقيه الحلاق تحت الجميزة، وهو في طريق عودته إلى بيته ليليل بارد.

يتمثل السرد في إقصاء من طرف واحد أيضا، ويقوم به الراوي الحلاق، محاولا كسر عزلة الغريب واستضافته وإطعامه وتهيش البيت له.

الحلاق يحدث الغريب عن نفسه، وعن أبنته الذي ترك البيت، وعن امرأته التي لم تعد تنتظره، وعن التاريخ والحاكم العادل الخليفة عمر بن الخطاب، وعن تضحية أبو بكر الصديق في سبيل ما آمن به.

لكن الحلاق إذ يحاول استثناس الرجل ومؤانسته، يكشف من خلال السرد أنه ليس أقل عزلة، أو وحدة، أو يؤسا من الغريب. الصامت، العازف عن الطعام والنوم، المتشيث بخقيبته المغلقة، المضمومة إلى صدره كسره الذي لا نعرف عنه شيئا، وكان الخوف والانكسار والمظالم المحيصة داخل الصدور تتوزع على شخوص القصة جميعا.

وينام بعيون مفتوحة مثل الجمال، وحين يداعب امرأته فإنه يقول لها «يا جملي» وحتى صفاته الجسدية تتشابه والجمال.

«هذا محدودب الظهر وكانت حديثه على شكل هرمي وقد صعت ثوبا في الفائلة الداخلية وبرزت منها ملساء داكنة اللون».

وبرغم ذلك فهي ترعاه في عجزه كطفل لا ينام إلا إذا رقدت إلى جواره، وحين يرمى ذراعه تأتي الضربة على أنفها فتتزعج، وهي ممثلة لرعايته، غير متذمرة، لكنها مشقة بالشجن والحزن الرهيف، وما حضور الزائر إلا محاولة منه لمعاونة المرأة على الاحتمال.

وفي قصة «حلم الحلاق» يدور الحدث حول قيمة التراحم والتعاطف أيضا إزاء قسوة الواقع وما يكتنفه من مظالم ينوء بها إنسان بسيط، يغلف اليأس حياته بغلاف سميك، يجعله خائفا مذعورا عاجزا عن التجاوب مع المودة الخالصة، متشيثا بواقعه المغلق، كحقيبة خشبية معلقة، يحتضنها الغريب

الخارج ويستشعر الكراهية والضيق أزاء النسوة المتشحات بالسواد كأنهن سحابة من الغريان حطت بالفتاة، وذلك الرائي لا يرى العالم إلا من خلال ستائر مسدلة أو من وراء زجاج عازل يحول بينه والفتاة، وهو أيضا المدير المسئول الذي يتهرب من مهمته فيأمر السائق أن يذهب به إلى النيل ويظل في سيارته يرقب النهر من خلف الزجاج كذلك، النسوة لدية كتلة واحدة يختزل تمايزها في نسخ كروية مكررة «كان جالسا خلف النافذة يرقبهن من فجوة صغيرة بين الستائر المسدلة تبدو وجوههن شديدة الشحوب وآثار الزينة جافة والطرحة السوداء حول رؤوسهن والحداء الأسود والجوارب السوداء وتلك النظرة الباهتة الشاردة».

لكنهن لسن أرامل عاديات، فهن زوجات شهداء حروب متتالية، تكسدت ملفاتهم في قسم الحفظ الواقع في البندرم المظلم أسفل المبنى ممراته محتشد بأرفف وضعت عليها ملفات الشهداء مقسمة حسب تاريخ الاستشهاد خلال الحروب المتعاقبة، وما حرص الكاتب علي وصف ذلك النظام الشكلي الدقيق، الذي قسمت على أساسه الملفات، إلا أحد وجوه المفارقة الساخرة الموجهة بين موقف المدير غير المبالي وقيمة البطولة والاستشهاد في سبيل الوطن.

إن المدير يأمر السائق بالذهاب إلى النيك في لحظة متباينتين: اللحظة الأولى حين أراد التخلص من يوم الصرف الكثيب ويدت النسوة له آنذاك كتلة واحدة صماء سوداء، ويذهب في لحظة ثانية إلى النيل بعد أن واجهته الأرملة الشابة وانفجر احتجاجها في وجهه، لقد اهتزت لا بمبالاة أزاء إصرارها على الحضور كل يوم، برغم إخطارها بموعد صرف

وتتعدد أسباب القهر في واقع القرية: نتيجة العوز والحاجة وضيق المعاش، وبسبب الجهل أيضا، واقتقاد الوعي، فيصبح الناس فريسة قهر مزدوج، هم بعض أنبياه، يضاعف أثره انتهازية أثريا القرية وجشعهم.

إن التاجر العيسوي في قصة «ابن البلدة» يقرض الفلاحين بالأجل ويسترد قرضه من المحصول، وقد يعود الفلاحون لشراء القليل المتبقى الذي باعوه للتاجر نفسه، وتتضاعف ثروة الرجل حين يتجزأ أحد الفتيمة المتعلمين فيسمى الأشياء باسمها ويلفظ كلمة «ربا» يسفر الرجل عن وجهه القبيح، الذي بدأ سمحا ودودا، ولا يقبل اعتذار القهوجي والدالفتى، بل أنه يلطمه على وجهه ويندفع خارجا فمن يهتم بما يقوله ابن القهوجي.

إن ذلك الفعل الرافض الذي يخرج به الفتى من سياق استسلام الفلاحين وإذعانهم وقلة حيلتهم من ناحية، وجشع التاجر وتضاعف ثروته على حسابهم من ناحية ثانية، لا يغير من واقع الأمر، مسادام الرافض يظل فعلا مفردا، يعزل عن الناس، على حين يستمر التاجر في إحراز الثروة ويشتري شارعاً بما عليه من بيوت قديمة، يقوم بإحلالها وهدمها.

ويصبح فعل المواجهة الفردية عاجزا ومهدرا ليس في القرية فحسب بل في المدينة كذلك، فالأرملة الشابة في قصة «الأرامل» تجرأت على تحدى مدير مصلحة صرف المعاشات وهو كمادته يبدو لا مباليا، إنها تواجه بنظرات متحدية بل ولطمه بقبضتها، لكن ذلك الفعل الوحيد يضيئ هدرا، ولا يقضى إلى شيء.

تبدأ القصة بمشهد غامق لفتاة المصلحة والنسوة الأرامل يتزاحمن في أيام صرف المعاشات. هناك راء يقف خلف النافذة ينظر إلى

وبعد العصر ينضب الأولاد حلقتهم يطفرف
الساحة، ويراه خليل وسطهم تقلد النسوة فى
الحارة، والأولاد حولها يضجون بالضحك»

وهناك ثالثا ماض أكثر قربا حين أخذت
أنوثتها الباكورة تنفتح فى مطلع الصبا:
«وكانت ترقص يوما ساعة الغروب وسط
حلقة الأولاد

وقد تحزمت بحبل من القش وزهور برية
تغطى رأسها وضمفيرة الشعر المدلاة على
صدرها ورآها أبوها وكان عائدا، واخشتت من
يومها فى البيت».

إن هذا التفتح الفياض بالحياة والجمال
القروى العفى، ما يلبث أن يفضى إلى وأد حياة
البنت ذاتها على نحو ما يظهر فى زمن رابع
يسبق مقتلها بقليل، لقد كانت الكرة مع ولد
يقف على رأس الحارة وضربها بقوة فى اتجاه
البنت التى سألت قليلا فى حركة غريزية
دالة، «وأحاطت بطنها بيديها وتركت وجهها
المدور مكشوبا للكرة... وفطن خليل للأمر
ونظر إلى بطن البنت».

ومن خلال اجتماع هذه المستويات الزمنية
المتباينة تتكشف أبعاد الحدث وتنعمق دلالاته
فى المشهد الختامى، إذ يرى خليل ابن
الدغيبى على حماره وأمامه الجوال
المخلق، متوجها صوب النهر. على أن الكاتب
لا يكتفى بتعميق دلالة الحدث فى هذه القصة
وحدها، بل إنه يعود ليكشف هذه الدلالة ذاتها
فى قصة «الجوال العائم».

إن حدث ظهور جوال عائم عند الهويس
ليس منفصلا عن حدث مقتل ابنة الدغيبى
وإن اكتسب فى هذه القصة دلالة أكثر
شمولا، فهو حدث متكرر إذ تتعدد مرات عثور
درويش الطبال- الذى يعيش على سلخ جلود

بالحياة تبث فيهم حيوية إضافية والرائى الخفى
رصد الفعل الحر للبنت المغتسله السابحة عكس
التيار.

إن النهر ما نح الحصب مجدد الحياة فى
القصتين السابقتين يصبح أيضا المكان الذى
تدفن فيه الحياة فى القصتين التاليتين، إنه
المكان الذى يتوجه إليه أولاد الدغيبى فى
قصة «للموت وقت» بجثة شقيقتهم
المقتولة، محمولة فى جوال، وهو أيضا الموضع
الذى يعثر فيه درويش الطبال على «الجوال
العائم» محتويا جثة امرأة مقتولة فى القصة
التالية:

يظهر الحدث فى قصة «للموت وقت» وقد
تقرر سلفا:

«كان يبدو أنهم فى الحارة قد عرفوا أن بنت
الدغيبى، شيخ الخفر، ستقتل الليلة»
ثم تركز العين الراصدة المعايده على بيت
بمعينه، بيت الدغيبى، الواقع وسط
الحارة، بنوافذه الكبيرة، ذات القضبان، مغلقة
منذ يومين.

وفى لقطة أكثر قربا يظهر خليل البقال
الذى يقع دكانه على ناصية الحارة، والناصية
موقع مميز، مكان استثنائى أيضا مثل منحى
النهر، يتيح لخليل أن يرصد الحدث ويستعيد
خلفياته، كما تستقبلها نحن القراء من خلال
اجتماع عدة مستويات زمنية، فهناك استباق
زمنى للحدث المرتقب وشيك الوقوع الذى يقدم
فى القصة فى صيغة الماضى «كان يبدو أنهم فى
الحارة قد عرفوا أن بنت الدغيبى ستقتل
الليلة» وهناك أيضا الماضى القريب، يستعيد
خليل حين كانت البنت طفلة لاهية:

«كانت لوقت قريب تخرج مع الأولاد إلى
الغيطان...

الهويس وملاحة قديمة تحت إبطه، يدارى بها الجسد العارى، أو في نهري لامرأته بعنف حين تنزع الملاة لتأخذها.

إنه يحسن بعيني رجل من أهل القسييلة يتتبع في الخفاء مسار الجوال غير أن درويش لا يلتفت إليه إنه يتصرف بدافع يجاوز الفقر والحاجة ربما بدافع فوق ذلك كله، لعله ذلك الوجدان المصرى اليقظ الكامن في العمق، برغم مظاهر المداينة والرياء والنخوض البادية على سطح الواقع، وكأنها الرغبة والقساوورات والأعشاب الطافية مع الجثث على وجه النيل.

أما في قصة «عودة»، وهى فى رأيي من أجمل قصص المجموعة، فإن الحدث يتكون من مستويات متعددة يتقاطع عبرها المستوى الواقعى مع المستوى الرمزي والمستوى الأسطوري.

يتمثل المستوى الأول -الواقعي- في تفاصيل مستعادة لحكاية عبد التواب ريس الكراكة خلال مهمة له عابرة في البلدة التي أتى إليها منذ زمن ليقوم بتطهير مجرى النهر ويعيش عبد التواب خلال هذه المهمة قصة حب مع امرأة غريبة غامضة، تسكن أطراف البلدة، وسط الحقل.

تفتتح القصة في زمن العودة وعبد التواب تنداعى في ذهنه الذكريات قبل أن يذلف إلى بيت المرأة من جديد. وتنتهي القصة وعبد التواب يتلمس طريقه إلى الباب، خارجا وقد قللكه اليقين والفرح أن المرأة وحش برى -أو غولة مثلا- تريد التهامه أو إخصائه.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة.

إن الرجل ريس الكراكة يقوم بتطهير مجرى النهر، ويكتسب ذلك الفعل الواقعي بعدا رمزيا فتطهير قاع المجرى يعنى انتزاع

جثث الحيوانات النافقة الملقاة في النهر واستخدامها في صناعة الطبل -يتكرر عثور درويش على أجولة عاتمة، لعل من بينها جوال ابنة الدغيدى أو غيرها من العذرات الخوامل.

وتتناظر وظيفة الوقوع المتكرر لحدث واحد في هذه القصة، مع تكرار حدث خروج النسوة للتزهر عند منحى النهر، وخروج بنت مسا للاغتسال في النهر ويرتبط التكرار هنا بانطلاق وتحمر سرعان ما يتقضيان وكذلك فإن السباحة عكس التيار يعترضها التيار الغالب، كما قلت فيما سبق، لكن تكرار الحدث في القصتين يظل مفتوحا علي الاحتمالات، فهناك نسوة أخريات وبنت جديدة سوف تنزل النهر مانح الحصب والحياة.

ذلك من حيث تناظر دلالة تكرار الحدث لكن التكرار يفيد أيضا التضاد فالنهر نفسه في قصة «الجوال العائم» يصبح مستودعا لجثث الحيوانات النافقة وجثث البشر لا فرق، فضلا عن القاذورات والأعشاب، فالنهر هنا مانح الحياة ومستودع الموت في آن واحد.

ولعلنا نلاحظ أيضا تناظر وظيفة خليل البقال في «للموت وقت» مع وظيفة درويش الطبال في «الجوال العائم» كلاهما يمثل العين الراصدة التي تبدو متواطئة أحيانا مع مسار التيار العام لتقاليد وأعراف القرية، لكن القارىء المتأمل يستطيع أمن يلمح عمق التعاطف الإنساني والإتكاز المضمر لأشكال القهر وإهدار الحياة الآدمية، يظهر ذلك من خلال رسم خليل لصورة فتتح البنت وحسبوتها الفياضة، كما يظهر كذلك في رفض درويش الطبال تقاضى أي مقابل مادي لقاء إبلاغ العملة عن جوال المحتوى على الجثة، وقد يظهر أيضا في خروجه إلى موضع الجوال عند

لنقرأ:

تأملى عميق هل نقول مع «هيرقليطس» أقدم
فلاسفة الصيرورة «إن الإنسان فى الليل يضى
لنفسه نورا، بالرغم من كونه ميتا وحيا، نائما
يلبس الميت، متطقى العينون، ومستيقظا
يلبس النائم»؟ فما لاشك فيه أن شاعرنا كان
ينشئ تنويعاته دوما على هذا اللحن
الأساسى - جدل الوجود. بل كان أيضا يلعب
على وتر «المفارقة» ببصيرة غير مزلفة.
شاعرنا جدير أن يوصف بكونه صانع
«مفارقة» ملهم الحواس.

المية قادت نارها جوايا

الدم حمروى

قال لى: مباركة، صيف، شتا،

خضرا

خضرا فى غريف الوردة والإنسان

(الورق)

أو:

أحلم بأنى خرجت قبل ما اتسجن

أحلم بأنى بأعدي م الجدران م

الزمن

أحلم بطعم الفرحة فى شيطان

الهموم

(الحلم فى السجن)

أو:

ولا يشبهك يا حرب غير الشجر

وحده الذى قال للخضرة

كونى الخندوة

(أغانى بيروت)

وسوف تكشف لنا «مفارات» هذا الشعر

عن طبيعة الصورة الشعرية اللافتة التى

تضفى على كل مجرد طاقة تجسدية مرئية

وملموسة، وتتهض - فيما ينهض - على أسلوب

تعلم الحجر

يصبح سهام للصيد، رماح للحرب

يصبح شوق للحب

بيوت، سقوف، حيطان

للتقش والصور

تماثيل، جسور، ورش

فصول، هرم، عمدان

وبوابات حصون

تفتح على الدنيا

فى البرد أو فى الحر

تعلم الحجر

يتعلم الحجر

يرفض يكون سجون

(قصائد مباشرة)

أو:

قطعت جبل الخلاص

ودخلت م السرة

حضنت أوى التى نعست

قبل ما تسمى

رضعت من دمها

واخضرت البذرة

وفى السرير، إتهدل جسمى

وصار شجرة

(قصيدة الخمسين)

سبع عشرة سنة مرت ما بين كتابة «قصائد

ومباشرة» ١٩٧٥ وكتابة «قصيدة الخمسين»

١٩٩٢. بيد أن هذا الزمن لم يغير كثيرا من

فكرة «التحول والصيرورة» التى تسكن يزخمها

بنية الأداء الشعرى عند زين العابدين فؤاد.

لغة ثابتة الأداء تعبر عن صيرورة

دائمة. هذه هى الدلالة التى تسلم مفتاحها

لك عند قراءة أشعار هذا الشاعر على نحو



لقدرة وزارة الثقافة

تفصيلات حاضرة، غالباً، حتى في غياب
مسمياتها أو فاعليها. وهذه التفصيلات الناتئة
المفعمة تتداخل وتتخارج، يشتبك بعضها
بالبعض، وتتوتر في انسجامها وتنافرها معا.
وعلى حين تمثل كل الاستعارات الجزئية داخل
القصاصد «بلاغة حسية» تعتمد الى تأليف
المختلف، فإن كل قصيدة على حدة تمثل
استعارة موسعة عن فعل (الصيرورة) وربما
أدرك «إبراهيم فتحي» في كلمته المتوهجة عن
الديوان ذلك كله حين قال إن الشاعر يصوغ
لغة أنقى للشيرة (والتعبير من بول إيلوار)
لأن الفعل والحلم والتعبير عنده سبيكة ثمينة.
وإنه يسترد- بهذا الصوغ المتفرد- الشعر
السياسي من هذه السطحية والاجترار.
لا يستطيع زين العابدين فؤاد- أخيراً- إلا

تراسل الخواص « على نحو شديد التميز:-

تتعجب هدى م. الكلام والشوق
أو:

تنطق عروق الدم، شهوة وحديد
أو:

الضبل يضحك م النحيب
أسكر.. أغيب

أو:

برتقان ينسى يزهر، ح الشجر
ويفوح بنات

أو:

وكان له عين عتيق.. وكان له عين

عسل

.... الخ

إن الطعم والرائحة واللون والملمس

أرقد جواكى ما بين الحيا والموت
متلهف ع الصوت؛
إسلك، جسمى
جسمك، إسمى
وأنا وانتى حواديت ودقاتى
فى كتاب النيل
صفحة من كتاب النيل)

إن ثمة عصفا روحيا يمتد فى لغة الحواس
المستعملة . وهذا العصف هو ما يجعل من
الواقع أسطورة وبلاؤه بالحنان والدوار والقلق.
يظل هاجس تغيير العالم وتغيير شروط وجود
الإنسان فى ذلك العالم هو الدليل الوحيد
للقلب الذى ينبض وللعقل الذى يعى ويتأمل
فى هذا الديوان القريد . ويظل شاعرنا هو
الصوت الخاص الذى يجسد أحلاما لاقرار لها
فى ثورة لاتنتهى بانتهاء الأوقات النبيلة،
ويكتب اللفظ- الفعل دون أن يعتره اليأس أو
يصيبه سهم التعب.

إن الصدى الذى ترجعه فضاءات الصوت
الجميل مازال يرن فى الأذن، ويسبح فى ضمير
الحياة، طارقا باب جنته المفقودة، تواقا أن
يحفر محراه بلا حدود:

عقلنى ع الصدر، علامة
إرسعتى ع المناديل
وردة وحمامة
مرجعتى فى كتاب النيل:
عصفورة ألوان

هل يضيع هذا الصدى؟ هل يتلاشى فى
النسيان؟ هل تجاوزه محن الأيام أو يجاوزه
جحيم الأمكنة؟ هل تخبر شعلة القيم التى يتم
عنها أو يشى بها؟ لا أظن. يقول- إنتونى
إيستوب» إن كل خطاب شعبرى يحدد لغويا

أن يكون شاعرا غنائيا. (أبالمعنى الأعظم
للغنائية) فى خضم الملحمة الثورية التى
يصطفى أنفاسها عن قرب.. بيد أنه يزرع فى
تربة الغناء غرسا دراميا أصيلا بموضوعاته
الجمالية التى تنهل من صراع الواقع (الحرب-
الاعتقال- الحب فى ظل شروط القهر- الخيانة
والاغتراب). فالتشاوب والتضافر والتوتر
والانتقالات بين الأضداد وتحولات الموقف
والفعل وانسيابات الزمن والمكان، حالات تقف
فى قلب الدرامية الحياتية للإنسان الذى يختار
الصراع مع الضرورة التاريخية مسلكا ودريا.

وداخل أتون هذا الصراع المضطرب تتولد
أسطورة صغيرة، أسطورة الطمى والشمس
والدم والجسد العاشق الجريح إنها أسطورة واقع.
ولها طعم رمادى غريب ولكنه محبب وخاطف
للروح. هذه الأسطورة الصغيرة هى دلالة
«الحلم» الذى زهرته شتى التحولات. لنقل
إنها الكيثونة الأخيرة للإنسان (الشاعر-
العاشق- المحارب): النموذج المثلث
لاقتران الكلمة والشعور والفعل.

باتهجي
بازرع اسمك فى الرملة
يطرح صبار وقراولة
وطيور هاجة

أشرب نارك
يصبح عرقك، عضى
تجرحنا طيور الصبرا، الجارحة
يتزل دمك على كفى
دمك، دى

تحول في طريقة كي يصب في خلود القيمة.
«والتسميات» المتنوعة في قصائد الديوان
(الموت- الحب الجسدي- قهر الداخل والخارج)
تلبس التواريخ والأزمة الكثيرة.

ومفردات العالم المهيمن (الدم-
الماء- الخيل- الشجر- الشبابيك- المنايل..
الخ) تلح في رصد كل متغير في الآتية التي
تتقدم حيناً وتتاخر حيناً. تدوم الأحلام والفعل
يسرى في اتجاهات تباينة. والحقيقة تحب
الاختباء دوماً كما يقول «هيدجر» نقلاً عن
هيرقليطس فيلسوف الصيرورة. الحقيقة واحدة
وكثيرة في آن.

والشاعر البصير- مخطوفاً
بالحقيقة- يداعب فضاء رؤيتنا
بفصول التشيد الذي يجد حرية
الإنسان (ذلك الحلم الأزلي) في
معجمات صراعه المتجدد القديم مع
الضرورة في ذاته ومع الضرورة في
خارجيه. هكذا يمنحنا الشاعر فضاء
حيويًا لجدل العناصر والأشياء.
وهكذا يلهنا النظر إلى أبعد. ولكن
كل مدى بعيد يعيدنا إلى بوتقه
الجمر القريبة فيما تدفعنا بوتقة
الجمر القريبة إلى طرح اكتشاف
الهميد واكتناه سر القرب فيه. أليس
هذا التردد الدائب هو عبقرية الشعر؟
أليس هو الألق الثاني لجوهر
اللوجوس- الكلمة- المعرفة؟ أليس
هو الفعل الذي يهيب بروحنا أن
تستيقظ من غلوة العادة، ويمنحها
كل حلم خلاق؟

فيما يحدد أيديولوجياً ويحدد ذاتياً (الذات
بوصفها فاعلاً) في الوقت نفسه. والخطاب
الشعري- فيما يقول إيستوب- يستمر في
إنتاج القارئ الذي ينتجه بدوره.

لنا أن نفهم ، إذن ، مدى الفاعلية الذي
يصنعه فعل اللغة- الذات- الرؤية، لا بوصفه
كلام النص وحده ولا كلام الشاعر وحده، بل
كلام القارئ أيضاً- ذلك القارئ الذي يقول
ما يراه وما يقتنصه من إيهامات وتأويلات
مختلفة أمامه. وخطاب زين العابدين فؤاد -
فيما سمحت لنفسه بوضعه في تعبير مجازي-
خطاب المكان / التاريخ في لحظة ذاتية
ملتبسة. وهي ملتبسة لأنها مشدودة كخيوط
عصبى بين الماضي الذي يمتد في الحاضر وبين
الحاضر الذي يشرف على المستقبل. لعل
خطاب (النيل) الذي يجري متدفقا بهذاب
الغياب والحضور/ منذ آلاف السنين، لعله
الطوفان بعد له ونقصته. لعله القربان
المتمثل في (العروس الضحية) التي
يصطفونها للفرق كي تمنح بموتها الجميع
ميلاداً. لعل كل ذلك وزيادة. ولكن الديهومة
المقدسة التي تلقى بظلمها على (دلالة النيل)
بوصفه العنوان- المفتاح لكل ما يلي ذلك
من وقائع تنطوي (من خلال الذات الفاعلة
واللغة الحاملة للأيديولوجيا) على مشهد
الصيرورة، كاملاً، مفتوحاً أمامنا بتجولات
الواقع كافة. هذا التأسيس الدلالي للتعارضات
يشير إلى نقطة بعيدة في الوقت نفسه، تذوب
فيها التعارضات وتتحل تماماً. ألم نقل من قبل
أن «أداء ثابتاً» ، في أشعار الشاعر على مدى
سبع عشرة سنة، يعبر عن «صيرورة دائمة»
على مستوى المعنى؟. هنالك في قمة الهرم
تلتقي كل الزوايا والمخطوط حيث يمضي كل

إليوت مفكرا سياسيا

ويرفض الإيمان بعقيدة التقدم التي سادت فى نهاية القرن التاسع عشر: «إن عقيدة التقدم لا تستطيع أن تجعل المستقبل يلوح لنا أكثر واقعية من الحاضر، فهذه عقيدة ترفضها حواسنا بلا هوادة. وإن مستقبلا يقع فى زمن لا متناه أو غير محدد لهرشء لا نستطيع أن ندركه بحال من الأحوال» فتحن نقشل فى أن ندرك العلاقة الصائبة بين ما هو أبدي وما هو استشرافي، وذلك بإسرافنا فى تقدير قيمة عصرنا «إن الذى لا يؤمن إلا بقيمة هذا العالم يضع نفسه فى مأزق، لأنه لو قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر، ما ظل الانسان باقيا على هذه الأرض، لهذا التقدم، -كما قلت-، مجرد تغير، لأن قيم الانسان ستغير، وسيكون هذا العالم من القيم المتغيرة بلا جدوى لنا، أو إذا قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر حتى يبلغ المجتمع حالة مثالية فستكون هذه الحالة التى يبلغها بلا قيمة وذلك ببساطة بسبب كمالها، ستكون، على أحسن تقدير، آلة ناعمة تجرى دون هدف، وببيروقراطية فعالة لا معنى لها.. ويذهى أن فكرة الكمال الأرضى ينبغى أن تكون سكونية» ذلك أن الإنسان مهما تقدم بفعل إعادة التنظيم الاجتماعى والاقتصادى وعلم تحسين النسل وأى وسائل خارجية أخرى يقدر عليها علم العقل لن يغدو

تتمثل كتابات إليوت السياسية فى كتابي «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» و«فكرة مجتمع مسيحي»، وتعليقاته على الأحداث الجارية فى مجلة «ذا كرايتريون» (المعيار) التى ظل يحبرها فى الفترة من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ وكذلك فى العديد من الملاحظات المتناثرة فى مختلف مقالاته، ومحاضراته، وأحاديثه.

وقبل أن أذكر أهم أفكار إليوت السياسية أورد أن أوجه النظر إلى أمرين: الأول، أنه مفكر مسيحي من الجناح المحافظ، «كلاسيكى فى الأدب، ملكى فى السياسة، وأنجلو كاثوليكي فى الدين» على حد قوله، يتسم أسلوبه بالجلد البالغ والتحفظ، ولا تعلق فيه نبرة الدعاية قط على خلاف الشائع فى كتابات عصرنا، والثانى أنه مفكر مثالى يربط ربطا وثيقا بين السياسة والدين والفلسفة، مما يجعل من اللازم الإشارة إلى آرائه فى هذين الميدانين الأخيرين، قد لا يوافق القارئ على أغلب آرائه، ولكن هذه المقالة لا ترمى إلى الإقناع، وإنما إلى العرض المجرد والتعريف.

ينطلق إليوت من إيمان مؤاده «إن علماء الأخلاق والفلاسفة هم الذين ينبغى أن يقدموا فى نهج سياسة المطاف أسس علم السياسة» (ذا كرايتريون، يوليو ١٩٣٠)

الخلاص

الهادي لظلم

بأكمله على ضرورتنا الخاصة» ويحثنا على أن نستبقى في أذهاننا «الإشارة الأفلاطونية إلى أنه ليس في هذا العالم ما هو جدي تماما. وهذا اللاشيء يشمل طبيعة الخيال إطالة أمد وجود الإنسان في العالم وفي هذا الكتاب ذاته يلتزم ب«الاعتقاد المستमित بأن نظاما عالميا مسيحيا»، وبأن النظام العالمي الممسيحي، هو الوحيد الذي سيكون مجديا من أي وجهة نظر، فالبيوت يعتبر أن الفكر الممسيحي والكاثوليكي، حين يعمل في ميدان علم الاجتماع، هو وحده الذي يستطيع أن يخلصنا من الحدود المتطرفة التي لا تعدو أن تخلق خلطا أكبر حينما تلتقى» ويكرر: «إن التوحيد الإيجابي الوحيد للعالم- فيما نعتقد- توحيد ديني. ولستنا نعني بهذا ببساطة الخضوع العالمي لهزيمة كنسية على النطاق العالمي وإنما نعني وحدة ثقافية في الدين- وهو أمر مختلف عن مجرد الوحدة الثقافية» وعلة ذلك أن «الفكر الممسيحي» وأعني بذلك الشخص الذي يحارل، وعن وعي

رغم ذلك أن يظل هو الإنسان الطبيعي الواقع على بعد لا ممتناه من الكمال، ولا بد من أن نؤكد أن الكمال ممكن للإنسان هنا والآن بقدر ما يمكن له أن يحققه في أي مكان في المستقبل، وأن البشر بصفتهم الفردية لن يصلوا قط إلي أي شيء أعلى مما بلغه القديسون، غير أنه في أي مكان وفي أي عصر قد يولد قديس آخر، ومثل هذا الإدراك العادل للعلاقات الباقية بين ما هو باق وما هو متغير ينبغي أن يجعلنا من ناحية - ندرك عصرنا الخاص في ضوء تناسب أفضل مع العصور السابقة والعصور الآتية.. ويذكرنا أساسا بأن مشكلاتنا وواجباتنا كأفراد لا تختلف عما كانت عليه لدى أفراد آخرين في أي عصر، وكذلك الفرص المتاحة لنا» (ذاكريتون، أكتوبر ١٩٣٢).

وفي مقالة «الكاثوليكية والنظام الدولي» المنشورة في كتابه «مقالات قديمة وحديثة» (لندن، دار فيبر، وفيبر للنشر، ١٩٣٦) يخبرنا إليوت بأنه ينبغي علينا «نطبق تاريخ مدينتنا

مخالطة في الديمقراطية، مثلاً، تكمن في افتراض، أن أغلبية البشر الطبيعيين، وغير المستعدين لأن يولدوا من جديد، على استعداد لأن يتقبلوا الأشياء «الصحيحة».

وتتغلنا هذه المحورة الأخيرة إلى بحث موقوف إليوت من الديمقراطية، يقول في عدد «ذاكريتيون» (ديسمبر ١٩٢٨م): «إن الديمقراطية الحق هي دائماً ديمقراطية مقيدة لا تستطيع أن تزدهر إلا مع بعض الحقوق والمشتريات الوراثية». «إن السؤال الحديث كما يصاغ عادة هو: إن الديمقراطية قد ماتت، فما الذي يحل محلها؟ على حين أنه كان ينبغي أن يكون: لقد تحطم إطار الديمقراطية، فكيف يمكننا بالمواد الموجودة بين أيدينا أن نصنع هيكلًا جديدًا تستطيع الديمقراطية أن تعيش فيه؟» ويقول: «يلوح لي أن النتيجة العامة لتجاهل الدين لا تبدو أن تكون هي أن ينقل العامة عواطفهم الدينية إلى النظريات السياسية». وعلى هذا يعلق أحد الكتاب بقوله أنه عندما تقدم الشيعة على أنها نوع من الإيمان بما وراء الطبيعة فإنها تكون شعرة ويضيف إليوت: «ونفس الشيء» يصدق على الفاشية وعلى القومية المتطرفة».

وفي عدد يوليو ١٩٢٩م «ذاكريتيون» لاحظ إليوت أن المذاهب السياسية الحديثة، إلى جانب خنقها الروح الإنساني، تتطلب من الإنسان ولا، كلياً لها، إنها «تفقد توق الإنسان إلى أن يؤمن بشيء ما» ذلك التوق المشجي، «عندما لا يكون مأسوياً، والذي هو، في الوقت ذاته، ملهوى دائماً وقد حدث في أوروبا في حوالي العشرينات والثلاثينات، دحض عنيف للديمقراطية وجدنا فيه أن «المثقفين والعامة والرجعيين والشيوعيين وصحافة الملايين وعرائض السوريين جنحت إلى الانساق في الرأي أكثر فأكثر» ولكن إليوت لا يرحب بهذا الدخض بكل قلبه: «لا أستطيع أن أشاركهم بحماس هذا الدخض الشيط للديمقراطية» وهو يدرك الحقيقة الماثلة في أن المؤسسات

ويضمير هي، أن يفسر لنفسه السلسلة التي تنتهي بالإيمان - أكثر مما أعنى الدافع علنا عن الدين - يتقدم من طريق الرفض والإلقاء، فهو يجد أن العالم على النحو الغلالي، ويجد أن طابعه لا يفسره أي نظرية غير دينية. ومن بين الأديان يجد أن المسيحية، والمسيحية الكاثوليكية، تفسر على أكثر الأنحاء: إننا - العالم، وخاصة العالم الخلقى بداخلنا: وهكذا فإنه من طريق ما يدعو نيومان وأسباب قوية ومثقة «يجد نفسه ملتزماً، على نحو لا ينقسم، بمعتقد التجسد». إن «المسيحي مضطر إلى أن يخص كل مقدساته، وإلى أن يحاول البدء من الحدود والفروض الأساسية» وفي مجلة «ذاكريتيون» (يوليو ١٩٢٩) يقول إليوت: «ينبغي علينا أن نجد إيماننا الخاص حتى إذا نحن وجدناه أن نحارب من أجله ضد كل العقائد الأخرى، فأنت وأنا وجدت تفكيراً واضحاً، فإن الفكر أما أن يكون مسيحياً أو ملحداً» («ذاكريتيون» ١٩٢٨-١٩٢٩).

وفي كتاب «مقالات قديمة وحديثة» يقول إليوت: «إن المهرطق، سواء سمي نفسه فاشياً أو شيوعياً أو ديمقراطياً أو حقلاًنا، دائماً ما يعتنق مثلاً علينا ديناً، ويتوقع أشياء كبيرة». «والأنظمة الأمنية لا ينبغي أن تسمى إلى إزالة الجبانة دون أن تصل بالطبيعة الإنسانية، في الوقت ذاته، إلى مرحلة الكسالة» «وتصور الحرية الفردية ينبغي أن يقوم على الأهمية الفردية لكل نفس، والمعرفة بأن كل إنسان مسئول في نهاية المطاف عن خلاصه أو هلاكه الشخصي وما يستتبعه ذلك من إلزام المجتمع بأن يتيح لكل فرد فرصة تنمية إنسانيته الكاملة غير أنه ما لم ينظر إلى هذه الإنسانية دائماً من حيث علاقتها بالله، فقد يكون لنا أن نتوقع أن نجد بها مسرفاً للكائنات المخلوقة، أو أن نجد عبارة أخرى ملجأ إنساني يؤدي إلى إرغام حقيقى للكائنات الإنسانية على ما يهده سائر بني الإنسان مصطلحتهم»، ويقول إليوت أن «ثمة

الديمقراطية الحديثة قد تدهورت، ولكنه يتقدم بمفهوم جديد للديمقراطية: لا يمكن للديمقراطية الحقيقية... أن تزدهر إلا مع بعض الحدود التي تفرضها حقوق ومسئوليات وراثية فكيف يتسنى لنا أن نقيم بناء جديدا يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه؟ ولا يمكن إقامة ذلك البناء الجديد الذي يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه إلا إذا أعدنا فكرة الولاء، الملك يجسد فكرة الأمة.

ويضع إليوت إيمانه الديني في مقابل المذهب الإنساني: «إن حماس المذهب الإنساني حين لا يضبطه نظام عقيدة دينية مضبوطة يكون انتميا - خاطرا ومؤذيا» («ذاكرات إليوت»، أكتوبر ١٩٣٨). ومن هيرت ريد يقول: «أحيانا عندما أقرأ كتيبات هيرت الفوضوية المشتعلة يساورني انطباع بأنني أقرأ أقوال ليهيرالي من القرن التاسع عشر تقادم عليه العهد».

كذلك يرى إليوت «إن القضية الحقيقية في عصرنا ليست بين من يؤمنون بالجنود إلى الحرب ومن لا يؤمنون بذلك؛ لأن الحدود بين هذين الموقفين بالغة الفوضى ولها القضية الحقيقية بين الدينيين - مهما كانت الفلسفة السياسية أو الخلقية التي يظهرونها - وأعداء الدينيين: بين من لا يؤمنون إلا بالقيم القابلة للتحقق في الزمان وعلى الأرض، ومن يؤمنون أيضا بتقسيم - تحقق - خسارج الزمان» («ذاكرات إليوت»، أكتوبر ١٩٣٩).

ويحاول إليوت تصحيح الصورة التي استقرت لماكيا فيلي في الأدهان فيقول: يلوح لي أيضا أن ماكيا فيلي مفكر أمين وليس بالسياسي... إنه شخص بسيط لا براعة لديه في السياسة المحلية، وهذا هو أحد الاختلافات بين ماكيا فيلي وشارل موراس من ناحية، وموسوليني من ناحية أخرى» («ذاكرات إليوت»، أبريل ١٩٣٨).

ورغم هذا - إليوت للشيوعية فإنه لا يستهين بثقلها: «إن الميزة الكبرى للشيوعية

هي نفس الميزة الموجودة في الكنيسة الكاثوليكية: وهي أن فيها شيئا تستطيع أن تتركه العقل على جميع المستويات» وربما كان من أهم أسباب عدائه لها تفتيتها الضرورات الاقتصادية على علم الأخلاق والدين: يقال لنا بصفة دائمة إن المشاكل الاقتصادية لا تحتمل الانتظار: لقد انتظرت فعلا بما فيه الكفاية «والمشكلة» في نظر إليوت، سيكولوجية أساسا: «فإن الإنسان يستطيع أن يتحمل غياب كل الأشياء» التي يقول لنا الاقتصاديون أنهم يحتاجون إليها أكثر من غيرها، وذلك بكل حبرية، ماداموا لا يشعرون بالملل، لقد رأى بنو إسرائيل المشكلة الاقتصادية. ولكن مشكلتهم الحقيقية كانت هي الاقتدار إلى الوحي، أو بمعنى آخر، الملل، ويعترف إليوت بأن الاقتصاد الرأسمالي الحديث «ليس لديه حل لهذه المشكلة الباقية» مشكلة ملل الفرد»

وتوضع مقالة نشرها إليوت في «ذاكرات إليوت» (أبريل ١٩٣٥) هذا - إليوت للرأسمالية أيضا، باعتباره مفكرا دينيا، يمن إلى استقرار العصور الوسطى، وثبات تركيبها الاجتماعي وعلاقات الإنتاج فيها، ورغم محافظته يرى في كتابات المحافظين كونستون تشرشل نفس الزيف الذي يراه لدى الأحرار وحين تنشب الحرب الأهلية الأسبانية يرفض إليوت أن يتخذ موقفا: «لا مع الجمهوريين ولا مع أنصار فرانكو: فلهذه الحرب في نظره حرب أيديولوجيات ليس أيها المرضى تماما، ولا الكليل بتحقيق سلام دائم».

وتوضع كتابات إليوت السياسية - مهما لاحظت - من منظور اليوم: «عقيدة الطراز - تعقد فكره وشموه» «وإراكه للأخطار التي ينطوي عليها ميل مختلف الأيديولوجيات إلى الإسراف في تبسيط الأمور. إنه محلل عقلي دقيق، ولا يتسطيع المرء - مهما اختلف معه أن ينكر عليه أمانته الفكرية».

أزواج وزوجات وودى آلن^(١)

تكون قد بلغت هذه النقطة المحددة من مشوارك، وفى ذهنى تجربتك التى تراكمت بعد أكثر من عشرين فيلماً «طويلاً» حتى تستطيع أن تسمح لنفسك بالعمل بهذه الطريقة؛ لكى تحسروا على كل هذا ولكى تتسجأ كل «القواعد» المتفق عليها عادة فى الإخراج؛ لكى تكون واثقاً تماماً من أن هذه الطريقة فى صنع الأفلام ليست فقط ممكنة ولكن فعالة؟

- نعم، اعتقد أن قدراً معيناً من الثقة ضرورى. هذه الثقة فى حد ذاتها والتى تأتى مع التجربة تسمح لك بأن تصنع الكثير ما لم تكن تجرؤ على صنعه فى أفلام فترة الشباب.

إننا نميل إلى الجرأة لأنه مع مرور السنين نشعر أننا نسيطر أكثر على أفعالنا. عندما أخرجت أفلامى الأولى - وأعترف أن هذا حقيقى بالنسبة لسينمائيين آخرين - كنت أميل كما قلت من قبل إلى أن أعطى نفسى إلى أقصى درجة وأن أحسى نفسى بكل الطرق الممكنة، بعد ذلك، مع مرور الوقت، تصبح لدينا

* إن فيلم «أزواج وزوجات» مشروع مطرح لعدة أسباب. وإننى أعبه تحديدًا لجرأته، وصراحته وجانبه النجس القاسى. كيف صنعت أسلوب هذا الفيلم؟ وفى أية مرحلة قررت أن يبدو فلمك كما هو عليه اليوم؟

- كنت أرى دائماً أننا نضيع وقتنا طويلاً فى السينما، وخاصة فى تجميل الأفلام، وفى رهايتها وفى تحديدها، فسقت لنفسى: لماذا لا أخرج فيلماً يكون فيه المضمون وحده مهناً، فأخذ الكاميرا، ونسى الدولى (الحامل) فسك الكاميرا باليد ونصور كما نستطيع. لا نزعج أنفسنا كثيراً بالألوان، والتصحيح، ولا نزعج كثيراً من الميكساج، ولا نهتم كثيراً بكل هذه الأفعال فائقة الدقة ودعونا نكتفى بالنظر إلى ما يحدث. عندما نريد أن نقول «اقطع» نقطع! لا يقلقنا الراكون، فنلفعل ما نشتهى وننسى كل ما لا يتعلق بمضمون الفيلم فقط، وهذا بالضبط ما فعلت * ولكن هل تظن أنه من الضرورى أن

معارف وخبرات أكثر فنتجاهل هذا كله لنعطى لغيريتنا حرية أكبر دون أن نزعج أنفسنا بكل دقائق المهنة الصغيرة.

* عندما ناقشت أسلوب التصوير الجديد هذا مع مدير تصويرك كارلو دي بالما، كيف كان رد فعله؟

- أبدي اهتماما، لأنه كان يحب دائما المدهش والمثير من وجهة نظر التصوير، وأعجبته هذه الفكرة كثيرا.

* هل أصبح عمله أكثر يسرا في هذا الفيلم؟ هل قضى وقتا طويلا في إضاعة المشاهد مثلاً؟ أم أنه أصبح أقل حرصاً؟

- حقيقى أنه كان أبسر، بما أنه كان يضىء منطقة أكبر. وهنا قلت للممثلين: «أذهبوا حيث تريدون، سيروا كما تشاءون. سيرا في مناطق ظلال، ادخلوا في قلب الضوء، أدوا المشهد كما تحسونه، ولستم مجبرين على إعادته بالضبط.

وينفس الطريقة في المحاولة الثانية. إنعلوا فقط ما يحلوا لكم» ثم قلت للمصور: «صور كل ما تستطيع فإذا لم توفق، يجب أن تعيد

التصوير، أعثر بنفسك على طريقة لتنجح في ذلك»، ولم تقم بأى بروفات مع الكاميرا أو الإضاءة. كنا ندخل فيأخذ الكاميرا ويصور

المشهد بينما نفعل نحن كل ما بوسعنا. وفى نهاية الفيلم تساءلت إن كانت محاولتنا لنصع الأفلام كما كنا صنعها من قبل تستحق العناء

لأنه مع منهجى الجديد، يسيير كل شيء بسرعة، والمهم هو النتيجة النهائية. وقد أصنع أفلاما أخرى بهذه الطريقة أيضا، إنها طريقة

سريعة، غير مكلفة وفى النهاية نحصل على ما نريد.

* هل كانت فترة التصوير أقصر منها فى أفلامك السابقة؟

نعم أقصر بكثير. وكانت المرة الأولى منذ سنوات - أعنى منذ عشرات السنين - التى أُنحج فيها فى الانتهاء من الفيلم بميزانية أقل

كان ذلك أسرع وأرخص.

* هل أعدت مشاهد كثيرة فى هذا الفيلم؟ - ثلاثة أيام عادة أحتاج إلى أسابيع

وأسابيع. ربما أحيانا إلى شهر كامل، وقد اشتهرت بذلك دائما، لكنى هنا، لم أكن محتاجا لأكثر من ثلاثة أيام

* وكيف وانتك فكرة إخراج هذا الفيلم بهذه الطريقة؟ من ناحية يتفق ذلك تماما مع الموضوع وحبكة الفيلم، فـ«فيلم أزواج وزوجات» يتناول علاقات تنفك وحياة تنكسر.. وكذلك الأسلوب نفسه...

- يكمل الحبكة. ولكنى أعتقد أننا نستطيع أن نقول نفس الشيء عن قصص أخرى كثيرة. فبما بعد، نشعر أنه مناسب تماما للقصة. ولكنه مناسب أيضا للعديد من أفلامى السابقة.

* أى أفلام تفكر فيها تحديدا؟ - كنت أستطيع بالطبع تصوير «ظلال

وضباب» بنفس الطريقة لو أننى أردت ذلك، و«فيلم أليس» أيضا، وكل أفلامى تقريبا، منذ البداية لأنه فى النهاية ما يعلق

بذهن المتفرج على مستوى العاطفة والروح. هو المضمون. الشخصيات ومادة الفيلم. إن شكل الفيلم أمر بسيط، فعال. وقد تختلف

الأساليب، مثل اختلاف القوطى والباروك فى العمارة. والشئ الوحيد المهم هو أن يتفاعل الجمهور أو يستمتع أو يدفع إلى التفكير فى

شئ ما. ويمكننا بسهولة الحصول على هذه النتائج بهذه الطريقة.

* هل ترك سيناريو «أزواج وزوجات»

أفلامك السابقة؟

نعم أقصر بكثير. وكانت المرة الأولى منذ سنوات - أعنى منذ عشرات السنين - التى أُنحج فيها فى الانتهاء من الفيلم بميزانية أقل

كان ذلك أسرع وأرخص.

* هل أعدت مشاهد كثيرة فى هذا الفيلم؟ - ثلاثة أيام عادة أحتاج إلى أسابيع

وأسابيع. ربما أحيانا إلى شهر كامل، وقد اشتهرت بذلك دائما، لكنى هنا، لم أكن محتاجا لأكثر من ثلاثة أيام

* وكيف وانتك فكرة إخراج هذا الفيلم بهذه الطريقة؟ من ناحية يتفق ذلك تماما مع الموضوع وحبكة الفيلم، فـ«فيلم أزواج وزوجات» يتناول علاقات تنفك وحياة تنكسر.. وكذلك الأسلوب نفسه...

- يكمل الحبكة. ولكنى أعتقد أننا نستطيع أن نقول نفس الشيء عن قصص أخرى كثيرة. فبما بعد، نشعر أنه مناسب تماما للقصة. ولكنه مناسب أيضا للعديد من أفلامى السابقة.

* أى أفلام تفكر فيها تحديدا؟ - كنت أستطيع بالطبع تصوير «ظلال

وضباب» بنفس الطريقة لو أننى أردت ذلك، و«فيلم أليس» أيضا، وكل أفلامى تقريبا، منذ البداية لأنه فى النهاية ما يعلق

بذهن المتفرج على مستوى العاطفة والروح. هو المضمون. الشخصيات ومادة الفيلم. إن شكل الفيلم أمر بسيط، فعال. وقد تختلف

الأساليب، مثل اختلاف القوطى والباروك فى العمارة. والشئ الوحيد المهم هو أن يتفاعل الجمهور أو يستمتع أو يدفع إلى التفكير فى

شئ ما. ويمكننا بسهولة الحصول على هذه النتائج بهذه الطريقة.

* هل ترك سيناريو «أزواج وزوجات» أفلامك السابقة؟

مساحة أكبر للارتجال ، أم اتبع الممثلون سيناريو مشابه لسيناريوهات أفلامك السابقة؟

- لا ، كان هناك سيناريو ، وقد اتبعوا السيناريو بشكل أساسي .

* يظهر الفيلم أيضا في صورة تحقيق عن حياة الشخصيات اعتقد أن هذا كان موجودا على مستوى السيناريو؟

- بالطبع . فكرت في أن تحيا هذه الشخصيات حياتها وأن تكون الكاميرا هناك ، وأنه من حقها أن تفعل كما تشاء ، وعندما كنت أريد أن يقول الناس ما يفكرون فيه ، كانت تتاح لهم الفرصة للتعبير . كما لو كنت أقول أنه ليس هناك ممنوع وأنتى أستطيع أن أفعل أى شىء . لم أكن قط مضطرا للتنازل على مستوى الشكل ، أيا كان التنازل .

* وفي ذهنك . من كان هذا المحقق الذى يدير الحوارات فى الفيلم ؟

- لم أفكر فى ذلك مطلقا . فقط الجمهور . إنها طريقة فعالة للسماح للشخصيات بالتعبير عن نفسها .

* هذه الاعترافات أو الإفضاءات التى تدلى بها الشخصيات هل كانت موجودة كلها فى السيناريو؟ ألم تكن أفكار الممثلين الخاصة ، بطريقة ما ؟

- لا ، لقد كتب الفيلم بالكامل . بالطبع أضاف الممثلون كلمة هنا ، كلمة هناك حتى يصبح الحراس حيا ، ولكن هذا كل ما فى الأمر . كل شىء مكتوب .

* يرسم فيلم « أزواج وزوجات » علاقات أشد عنفا بكثير من تلك التى نراها فى أفلامك السابقة ، وينطبق هذا على أداء الممثلين وخاصة أداء جودى ديفز وسيدنى بولاك .

- نعم ، كل شىء أكثر انفجارا وعنفا .

* من أكثر المشاهد درامية ، فى الفيلم ، الحديث التليفزيونى بين سالى وزوجها ، عندما تكون عند عاشق الموسيقى ، إنه أمر محرج كثيرا ومدهش أيضا ، مأساوى وفى نفس الوقت يمتلىء بالسخرية السوداء ، وكل هذا تقوده جودى ديفز باحتراف .

- بالطبع ، إننى أعرف هذا النوع من المواقف لأننى عشته بنفسى . مثل ذلك الذى يتصل بالتليفون بنية معينة . أما جودى ديفز فإنها بالطبع أفضل ممثلة فى العالم .

* الممثل الذى أدى دور عشيقها ، ليام نيسون ، كان مجهولا تماما بالنسبة لى .

- إنه ممثل إيرلندى وقد صور عددا لا بأس به من الأفلام ولعب دورا مع ديانكيثون فى فيلم « الأم الطيبة » وهو خليط من الرجولة والذكاء الذى نادرا ما أجده فى الممثلين الأمريكيين . إنه ممثل رائع و« تيب » حقيقى . من المستحيل أن تكتشف لديه أقل أثر للحيلة . إنه صادق تماما فى كل حركة وفى كل كلمة .

* وكيف استطعت الحصول على سيدنى بولاك لكى يؤدى دور الزوج ؟

- حاولت أن أفكر فىمن يصلح للدور ، فى الرجال الذين بلغوا هذا العمر ، وجاء اسمه فى حديث مع جولييت تيلور التى كانت مسؤولة عن الممثلين . جاء عندئذ لمقابلتى وكان لطيفا جدا ، قرأ الدور وقلت لنفسى : يا إلهى ، أرجو أن يستطيع أن قراءته لأن الأمر سيكون محرجا جدا لو أنه لم يستطع أداءه بشكل جيد واضطرت لعدم التعامل معه . لكنه أداءه بشكل جيد جدا . وأجرى الاختبار بتجاح ، ورأيت منذ القراءة الأولى أنه شديد الطبيعية . كان

اللقطه سوى بضع دقائق، ثم قر إلى مشهد حوار لا تتحرك فيه إلا قليلا بالنسبة لوضعها السابق. هل فعلت ذلك بنية المحافظة علي نفس الإحساس في كل مشاهد الفيلم؟

- نعم، لكي تكون أكثر إزعاجا أكثر نشازا، مثل الفرق بين سسترافنسكي وبيروكوفيف. لأن حالة الشخصيات الذهنية الداخلية والعاطفية نشاز. أردت أن يشعر الجمهور بوجود جو من العصبية والحيرة. إحساس بالاكثاب وعدم الاستقرار.

* هل تظن أن هذا كان ممكنا دون أن نشاهد أفلام جودار الأولى؟

- كيف لي أن أعرف.. أن سينماتيا مثل جودار اخترع عددا من التقنيات السينمائية الرائعة ومن الصعب أن أقول إن كان هذا قد خطر لي بالصدفة ذات يوم، أو أن هذا جزء من هذا الكنز الذي لا يقدر بثمن والذي يتكون من كبار المخرجين الذين ساهموا في بناء مفردات لغة السينما. تعرف أنه أحيانا مانصنع شيئا يستهوي ويثير، ولكنه يأتي من ميراث الأدب أو السينماتيقا. السينمائية ولاستطيع أبدا أن نعصر من أين يأتي في هذا الموضوع إلا أن أتحدث عن نفسي، ولكن يحدث أحيانا أن أقوم بشيء ما في فيلم ما لا يمكن مطلقا أن ننسبه إلى شخص آخر، وفي أحيان أخرى، يدخل في إطار تقاليد اللغة التي ورثناها عن سينمائيين آخرين، ولكني أقدر حقاً إسهام جودار في فن السينما. إنه بلاشك أول من ارتبط بالمضمون ولم يفعل إلا مايزيد ووضع على الشاشة كل مايريد. كما إنني مؤمن بأنه كان ولا يزال مخترعا كبيرا.

* لماذا تمسكت بأن تقدم لنا فقرات من رواية (جواب) وأن نقلها في مشاهد حقيقية؟ لماذا لم

ستقودني وعندئذ أغير وفقا لذلك. وفي النهاية عندما أفرغ منها، أقوم ببعض التصحيحات وأعطى كل شيد لمتبجي لكي يبدأ في عمل الميزانية والبدء في الإنتاج.

* في مشهد التاكسي عندما تعلق رين (جسوليت لويس) على رواية شخصية (جواب) الذي تؤديها أنت، اخترت أن تركز الصورة علي جوليت لويس وقمت بالقطع داخل اللقطه بدلا من لقطات الحشاور «الأمورس» التقليدية التي تبين الشخصية الأخرى- أنت. هل حدث حذف لبعض أجزاء الحوار بهذه الطريقة؟

- نعم، حذفنا بعض الأشياء. هذا أصعب المشاهد التي صورت في الفيلم كله، بسبب العدسة التي كانت تجعلنا شديد القبح عندما نظهر في نفس اللقطه نحن الإثنين داخل التاكسي. كما أن زاوية البروفيل كانت أفضل بكثير من زاوية الوجه. كنت أبدو شديد القبح فبدأ أنقى أكبر من ذلك مرتين، وكانت العدسة تشوه أنفي تماما. حاولت أن أصور لقطات منفصلة، حاولت كل شيء. لكننا لم نصل إلى شيء. عندئذ قلت لنفسي، إنها جميلة فلماذا لا أترك الكاميرا عليها ببساطة؟ جوليت لويس ممثلة رائعة.

* هل تحب العمل معها ثانية يوما ما؟ كما فعلت مع ديان كيتون، وديان ويست وجودي ديفيز؟

- طبعاً. تماما إنها رائعة.

* لقد استخدمت اختصارات المونتاج هذه طيلة الفيلم إلى درجة أنك تركت صورا قصيرة جدا للممثلين وقطعت فسجأة إلى الموقف المقبل. في بداية أزواج وزوجات» مثلا، نشاهد مشهدا قصيرا مع مايا فارو في الشقة لاستمر

تكشف بأن تتركه يقرأها لنا؟

- هذا حقيقي إنه بالنسبة لى مثل

نكتة، أو أجازة منذ زمن طويل أثنى إخراج
فيلم بوليسى والواقع أنى تصويرت
فيلم «مانهاتن» فى الأصل كفيلم بوليسى لكن
أقلعت عن هذا التصور أثنى إعادة كتابة
السيناريو لعدة مرات.

* فيما يتعلق بمانهاتن، وصل إلى سعى أو
قرأت أنك ترددت كثيرا وأنت لم تكن راضيا
عن الفيلم...؟

- عندما انتهيت منه؟ نعم، إننى لأرضى
أبدا عن أفلامى عندما انتهت منها. هذه هى
الحال دائما. أما فيما يتعلق ب«مانهاتن» فإننى لم
أكن أريد عرضه. أردت أن أطلب من «يونايتد
ارترستس» ألا تعرضه. فى قاعات العرض. أردت
أن أعرض عليهم إخراج فيلم بلا مقابل لو أنهم
أطلقوا هذا الفيلم.
إنك لا ترضى أبدا عند الانتهاء من الفيلم
.. ألا تشعر أبدا أنك فى مثل هذه المرة نجحت
أو كدت تنجح؟

فقط فى فيلم «وردة القاهرة القرمزية». إنه
أقرب ما يكون للشعور بالرضا بعد الفيلم قلت
لنفسى: «نعم، هذه المرة، أعتقد أنى وصلت لما
أريد».

* واليوم، مع «أزواج وزوجات»؟

- «أزواج وزوجات» واحد من الأفلام التى
أرضتني كثيرا، تبقى ورغم ذلك بعض الأشياء
التي كنت سأكتبها بطريقة أخرى لو أننى
استطعت أن أغير شيئا. ولكنى لأستطيع أن
أعيد كل شىء. أنه واحد من أفلامى المفضلة.

* أعتقد مع هذا الفيلم، تستطيع أن تجلس
وتنتظر بهدوء رد فعل الجمهور. لآهد وأنه
إحساس مريح جدا.

- أثنى ذلك. إننى أحتاج حقا لأن يتقدم

- أردت أن تعرفوا بالتحديد بعض
ملاحظاته عن الرجال والنساء. وفكرت أنها
الوسيلة المثلى للوصول إلى ذلك بدلا من تركه
يقرأ فقراته فقط. لقد فكرت أن هذا سوف
يجذب الجمهور، سوف يسليهم مثل فكرة
الوصل مع توضيح بعض الأحاسيس التى
يشعر بها جانب بخصوص العلاقات الإنسانية.

* عندما بدأت مسونشاج «أزواج
وزوجات»، هل ناقشت هذا الأسلوب الجديد
وهذه التقنية الجديدة مع سوزان
مورس، المؤثرة؟

- نعم، لقد كتبت كل شىء فى
التقطيع (ديكوباج) وشرحت كل شىء فى
التوصيف. إننا سوف نقطع حين نشاء ونقفز
إلى المشهد التالى وأنتا لا يجب أن نهتم بأي
شىء آخر. لقد لهرنا كثيرا نحن الإثنين وقد
استمتع الجميع - سواء من وجهة النظر المادية أو
التقنية - بهذا الفيلم أكثر مما استمتعوا بالأفلام
الأخرى، لقد أحب الممثلون هذا كثيرا، إذ كانوا
يستطيعون عمل ما يريدون. وسار الأمر بشكل
جيد جدا. بالنسبة للجميع.

* «أزواج وزوجات» فيلم يشير الغيرة
بالنسبة للسينمائيين أننا - العرض، لم أكف عن
أن أقول لنفسى: «لماذا بحق الشيطان لم أفكر
مطلقا فى إخراج فيلم كهذا؟»

- نعم أفا العمل بأسلوب كهذا يسير بشكل
جيد، لم تعد هناك حاجة للتلق. أعترف أنه
أرخص وأسرع وأكثر امتعا؟! أننا لانتع فى
الملل، مثلما يحدث مع كاميرا على حامل يتقدم،
عموديا، عظيما...

* حاليا، تعد لفيلمك الجديد، البوليسى..

شيء ما في هذه اللحظة سيكون ذلك رائعا.

الموقع موجود، ربما استخدمته المرة القادمة.
* في فيلم «مانهاتن» تعترف شخصية «إيزاك» أنه لا يستطيع «العمل» إلا في نيويورك كثير من الناس يعتقدون أن هذه الجملة تنطبق عليك هل هذا صحيح أم أنها مجرد أسطورة؟

- هذا صحيح جزئيا. في النهاية يتوقف ذلك علي البديل وعلى كم من الوقت سوف أقضيه في مكان آخر لو كانت مدينة كبيرة مثل باريس، لندن، ستوكهولم، مكانا عالميا بحق، اعتقد أنني أستطيع أن أحييا فيه بعض الوقت. ولكنني أشعر بالراحة أكثر في نيويورك.
* هل تستطيع أن تصنع أفلاما في مكان آخر غير نيويورك؟

- ليس أفلاما ولكنني أستطيع النظر بعين الاعتبار لفكرة الذهاب إلى أوروبا وعمل فيلم واحد هناك. أنني لا أرى في ذلك مانعا، لو تطلبت القصة ذلك.

هوامش

١- نشر هذا الحديث في عدد ديسمبر ١٩٩٢ من مجلة «لي كاييه» دو سينما الفرنسية أجرى الحديث «ستيف بيوركمان» وترجمة إلى الفرنسية «سيرج جرونسبيرج» ضمن ملف عن فيلم وودي آلن الأخير «أزواج وزوجات».

ولد وودي آلن عام ١٩٣٥ في بروكلين، وهو صاحب فيلم «هيل» (١٩٧٧)، «داخلي» (١٩٧٨)، «مانهاتن» (١٩٧٩)، «زهرة القشاعة القرمزية» (١٩٨٥)، «هانا وأخواتها» (١٩٨٦)، «امرأة أخرى» (١٩٨٨)، «جرائم وجنح» (١٩٨٩)، «أليس» (١٩٩٠)، «ظلال وضباب» (١٩٩١) وأخيرا «أزواج وزوجات» (١٩٩٢).

* هل تقوم حاليا باختيار أماكن التصوير لفيلمك القادم؟ كيف تفعل؟ هل ترحل وحدك إلى نيويورك بحثا عن أماكن تصوير خارجي تستطيع الاستعانة بها؟ أم أنك تصطبغ بعض أعضاء فريقك؟

- إنني أرحل مع المدير الفني، وعندما أختار الخارجى الذى أحبه، أرسل فى طلب كارلودى بالما. يتجول، ينظر ويعطينى رأيا، مؤيدا فى أغلب الأحيان- ولكن يحدث أحيانا أن يقول لى: «أوه لا! لا اعتقد أننى أستطيع استخلاص شيء ذى بال من هنا. فلنحاول العثور على شيء أفضل».

* هل يأتيك الوحى فى أماكن تعرفها مسبقا أو قمت بزيارتها عندما كنت تكتب السيناريو؟ أم أنك تكتب أولا ثم تخرج بعد ذلك للبحث عن الديكور المناسب للقصة التى كتبها؟

- إننى أكتب ولكن دون أن أهتم كثيرا بما أكتب، أتعرف أننى أكتب. «تدخل الشخصيات فى حديقة ملاهى». وبعد ذلك أعبر المدينة بالسيارة، أسير وأرى متحفا جميلا. عندئذ أغير ديكور المشهد ليصبح متحفا. إننى أغير كل شيء وفقا للواقع الذى أجده.

* هل حدث العكس من قبل؟ ذهبت إلى مكان ما فأزحى لك الديكور إلى درجة أنك ألقت مشاهدا للفيلم الذى تعد له؟

- بالطبع! يحدث هذا كثيرا. أذهب لزيارة مكان ما، كنيسة جميلة أو شيء من هذا القبيل، وأضمه إلى ما أكتبه.

اصطحبني المدير الفني ذات يوم إلى ترسانة بحرية استخدمتها في أحد الأفلام ثم حذفت المشهد وتخلصت منه، لكنني أعرف أن هذا

الاستمرار وانتفاضة

الجهنمين

ثلاثة أفلام

أمريكا هي القوة العظمى في عالم اليوم. فليس غريبا أن يستمر كالبعض كما يستشرق البعض الآخر، وأن تطفئ فنون أمريكا وإيدولوجيتها. ليس من العيب أن نجيب بفنونها، وأن نستفيد- إن وجدنا ما يفيد. المهم أن يتم ذلك بوعي، كإثراء ثقافي، لا كعبودية فكرية. لا عجب إذن أن تلقى أمريكا بظلمها، بشكل أو بآخر على الأفلام التي تتعرض لها.

دماء على الأسفلت

الفاصلة. البحث عن الحقيقة، في قضية «ملف في الآداب» يكشف عن إساءة استعمال الضابط لنفوذه وتحرياته. البحث عن المذنب الحقيقية في «التخشبية»، يكشف عن ثغرات إجراءات الضبط والتحرى، الخ. أما في «دماء على الأسفلت»، فالبحث عن سارق ملف قضية اغتصاب، يكشف عن باقة من أنواع الفساد، عن مجتمع بدأ ينخر فيه السوس: هل هو ابن الباشكاتب، مدمن الهيروين، أو الالتهمة محترفة الدعارة؟ والمذنب في قضية الاغتصاب، هل هو الطبيب الذي رفض التستر على تجارة الأعضاء البشرية، أم الشاكبة التي تدبر مع أبيها المستشفى المشبوه؟ وتبقى الأسئلة مطروحة: هل الباشكاتب برئ؟ حتى من تهمة إهمال أولاده معيا وراء القوت؟ أم أن المذنب هو السياسيات التي جعلت الانحراف هو الحل الطبيعي لتكاليف الحياة المهرقة؟

صنع عاطف الطيب فيلما جيدا، في قالب قمرس عليه طويلا: الإثارة (الهوليودية نوعا) متوازية مع قضية اجتماعية أو وطنية، من خلال قالب البحث أو التحقيق. البحث عن السارق الحقيقي في «كتيبة إعدام» يكشف أن اللص سرق مرتبات الجنود في ١٩٧٣، ليفتتح أول سوبرماركت في عصر انفتاح الفراخ

الرقيق. وعندما يكشفون حقيقته، يتعرض لإهانة خطيب زوجته السابق. فيهاجر عبد الجبار لبورسعيد ويعمل فتوة، ثم ينكشف سره أخرى، فيعود لمسقط رأسه فى الصعيد، حيث يتعلم الشجاعة.

قد يبدو الفيلم وكأنه تصوير للحياة فى حارة شعبية، ثم فى عالم بورسعيد السفلى، حيث يتعاون التاجر المحوت مع اللواء السابق للسيطرة على السوق، يشتكى الأساليب. ويضاعف من ذلك واقعية ديكور رشدى حامد، لاسيما فى منزل عبد الجبار، وكذلك تصميم الملابس الذى يدل على نمط كل شخصية اجتماعيا وتوظيفها لتدل على تطور الأحداث: فترى الملابس بسيطة تنم عن ذوق (أوفساد ذوق لابسها) مثلما فى أزياء صلاح قابيل المعلم الذى يلعب خليطا عجبا «نوفو ريش» أو بالأحرى «شتل»!

لكى قراءة الفيلم بالمقاييس الواقعية مخلة لأنها تضطرم بالتبسيط الشديد. لفاحارة العالم المغلق الموحد المحافظ، لم يعد لها وجود منذ سنين عديدة. والشخصيات أحادية متطرفة: الزوجة (إلهام شاهين) عاشقة بل وعابدة لزوجها، رغم الظروف الاقتصادية وفقدانه لكرامته، وهو مهاب بلاحدود، ثم ذليل بلاحدود ثم منتقم بلاحدود، وليس ذلك ثراء، بل هو تبال لأوجه لشخصية أحادية. وليس مهالفة ميلودرامية، بل رؤية ملحمية رومانسية، تفسر صلابة الزوجة الأسطورية وشراسة الزوج بعد دعتة.

يصدمنا كذلك إعلاء شأن الأخذ بالتأثر. فعبد الجبار يبدش دخوله لعالم الشجاعة باغتيال قاتل أبيه. لقد عودتنا السينما، فى

أما عن دخل أمريكا بالموضوع، فهو لا يقتصر على فرض سياسات الخصخصة التى لا تراعى ظروف اجتماعية، على الحكومات الخاضعة. بل تمتد إلى العمل على نشر حرية تعاطى المخدرات والدعارة السياحية، باعتبارهما من الأنشطة الاقتصادية المهمة (بالنسبة لاقتصادها خارج حدودها) لقد كثفت عين عاطف الطيب هذه الهشوم فى استعارة الدولار. فالورق الأخضر لا يظهر فى مشهد، إلا مدموغا بمعان سلبية: نقود الرشوة كانت بالدولار، ثمن البغاء كذلك. حتى الهيروين، كان الابن يستنشقه بدولار ملفوف. لم يفرض هذا الاختيار نفسه نتيجة لسيطرة الدولار على السوق التحتية.

فمن قال أن النقود هلا رائحة؟ إن للنقود إيديولوجية وسلوكا. ورائحة عفنة أحيانا.

دنيا عبد الجبار

دخل السيناريست عصام الشماع عالم السينما من باب التلفزيون، ولم يتخلص بعد من إيقاع التلفزيون طويل النفس، الذى يناسب استرخاء المتفرج المنزلى، ثم المواضع التى جعلت الفصل الأخير يدور فى مكان واحد من خلال حوارات طويلة. ارتفع عصام الشماع فى «دنيا عبد الجبار» من زمنية الحدوتة الواقعية، مثلما فى «باطال النخلة» إلى زمن الحكاية الشعبية، على حدود الأسطورة، التى أحيانا ماتكون ذات ملامح أمريكية. وقد عززت صورة المخرج عبد اللطيف زكى من هذه الرؤية، رغم أن القصة قد تبدو واقعية: يهاب أهل الحارة الصول عبد الجبار ويجهلون مخبره

ذي المعالي فيلعلون من قتله هكذا والأفلا

ذي المعالي فيلعلون من قتله هكذا هكذا وإلا فلا

المعاصر، حيث لاحامى للبطء إلا أنفسهم.
يفسر لنا ذلك سلسلة الرحلات/ الهروب/
التغريبات في الفيلم، حيث يلاحقه قدره:
رقته، فيهرب من القاهرة لبرسعيد ثم يعرف
ألا مقر من العودة للجلدور (التي هرب منها
في البداية) لكن يأخذ بالشار الذي هرب منه،
وهكذا يغير جلده، من الميرى، للملابس الفتوة
«الشييك» إلى الجلباب. ويقضى أياما وحيدا
في الجبل، يتدرب على إطلاق النار، حتى
يهاجمه ذئب فيقتله، ليبدأ تحول البطل المضاد

المستعينة بخاصة، على إظهار الشار في صورة
سلبية، وعادة ما يكون الجيش أو التعليم هما
السبب في تغير نظر الصعيدي للشار (كما في
ياسين وبهية). وتغير الأمر قليلا في الفن
المصري بعد ١٩٦٧. لكن اتخذ الشار معنى
استعادة الحق من المعتدى. اليوم وقد تغيرت
الظروف، قد نستنكر هذا الجزء من الفيلم، إلا
إذا قسرناه بمنظوره السليم في وأينا، وهو
منظور الحكاية الشعبية (بل والملحمة) أو
بالتحديد الملحمة المضادة، التي تدور في العالم

للفرج. لكن جاراته ثرية الحرب، الراقصة السابقة تقتل زوجها وتلقى التهمة لمهدى، فيعدم ويوضع فى ثلاجة المشرحة. هناك يقود مهدى انتفاضة يائسة لكل المطحونين المجعدين فى الثلاجة حتى يتم قمعها.

تزداد تقاليد الفانتازيا رسوخا (إن جاز تعبير تقاليد)، لكن الجمهور ليس مستعدا لقبول تحطيم كل المقاييس التقليدية دفعة واحدة. فعالم الفيلم ليس غريبا وشاذاً فحسب، بل هو يكسر حدود الزمان والمكان والقيود والأعراف الاجتماعية. ومنطق الحدود وسلوك الشخصيات التقليدية: جدة الفيلم هى ميزته وخطؤه التراجمى (تجاريا) فى آن واحد.

نحن نرى شخصيات تنمو أو تتقزم؛ ذلك يصبح بحجم إنسان، إنسان يصبح ديكاً، عائلة عنبلة كامل تدخل وتخرج من صورتها الموضوعوعة على علبة آيس كريم. نرى مشاهد الفيلم الغريبة، وكأنها استكشافات متعالية بغير رابط سببى، رغم أن تلخيصنا له يوضح ملامح حدوده.

ونرى الفانتازيا ممزوجة بلامع العبث كما ولد فى المسرح الفرنسى فى الخمسينات، عندما تنطق الشخصيات بحقيقتها الدفينة رغم تعارضها مع قواعد النفاق الاجتماعى، وتنتج كوميديا أسبانية: عيلة كامل تدفع أباهما عن خطيئتهما يحى الفخرانى لأن «مش حنلاقى غيره» لوسى تصرخ فى يحيى الفخرانى بعد أن ضبطها مع عشيقها: واحدة بتخون جوزها مش تحمل صوت؟» ويصل الأمر بالعبث الى القسوة والقتل بلا مهالة (أو اللامبالاة بالقتل): لوسى تطلب من عشيقها أن يمزق

إلى بطل (وإن ظلت قضيته ذاتية لاعامة). هذا الجزء ذو ملمح ملحمى فى ثقافتنا الصعيدية، فى ملاحمتنا الشعبية وكذلك فى ملاحم رعاة البقر. ومناسبة الثقافة الأمريكية هى أن انتقام عبد الجبار يتتبع خطوات كليشيهات الأساطير الأمريكية السينمائية، بداية من المشهد المكر للنساء المتشحات بالسواد على خلفية صفراء لمقابر فى الصحراء، وانتهاء بفكرة جمع كل الخصوم فى حفل (وهو كليشيه ميلودرامى تلفزيونى، وظفه السيناريو فى قالب «الإثارة») ليخرج عليهم عبد الجبار، مرتديا جاكيت أبيض وقميصا أسود (كليشيه ملاحم آل كابونى وأفلام المفايا) محاطا بعصابة صعيدة كعصابة روبن هود. ثم قتل الخصم (صلاح قابيل) فيما يشبه المبارزة، بشكل يعطى المثال الرادع. ويختتم الفيلم بلمحة النصوص الأساسية الأسطورة القديمة: العين بالعين والسن بالسن.

الحب فى الثلاجة

فتح رأفت الميهى طريق الفانتازيا فى السينما بوهج مع «سكك لبن قر هندی». واصل شريف عرفة حينما عدة أفلام، أهمها «يامهلبية يا». ثم يأتى مساعده سعيد حامد ليخرج «الحب فى الثلاجة» مع السيناريست الذى تخصص فى هذا النوع: ماهر عواد.

مهدي (يحيى الفخرانى) شاب يواجه مصاعب الحياة العامة: ضعف المرتب، أزمة السكن، شركات مقاولات النصب. والكل يؤكد له أن الصبر هو الحل وأن الفرج يحل عام ٢٠٠٠، فيقرر أن يتجمد فى ثلاجة، انتظارا

بذبذب لعبة بدلا من الشعلة. ونرى ثورة المجددين وقد استدعت أفلام هوليود عن التاريخ الرومانى، وأستبدلت بالدروع أكياس البلاستيك والمشتات، وبالعبات الحربية عربات الكارو وأستدعت كذلك مشاهد الوسترن (العجلة التى تدور بعد انتصارها المعركة) ومشاهد أفلام الحرب العالمية (المدفع) ماسورة المجارى، بل والكارتون (قتلائف من الألوان والطلاء).

أكانت هذه سخيفة من هوليود وحدها؟ أم كذلك من المجددين الذين تعفنوا حين هربوا من ثلاثاتهم/ السجون، لكن قرروا أن يقاتلوا ببطولة يائسة لكن مبتسمة؟ أم كان الأمر لعبة، كما فى أفلام الكارتون؟

إن نادينا أن المجد للمعنفين، فلنتعنى أن تتسلح ثورتهم القادمة بأسباب النجاح، وألا نكتفى بانتظار مهدي آخر الزمان- فاختيار الاسم لم يكن مصادفة- لاسيما وأن مهدي الفيلم، عند تحطى سنة ٢٠٠٠ لم يجد مشاكله وقد حلت. بل وجد خطيبته قد سلبت شقته وتزوجت فيها ووجد الصابرين متجمدين فى دولة/ مشرحة يحكمها الأطباء بالسلاح.

كما لا ينبغي أن نكتفى بالانتهاج بأنه طوبى للمتجمدين الشائرين بأن لهم الفردوس، عندما يأتى E T (الكائن الفضائى) شخصية فيلم سبيلبرج، كأنه الإله الآب فى لوحة الخلق ليكل أكلهم ويبعثهم بأصبعه الشيرة. فالشوار المقموعون (المتجمدون فى مسرح الزهور مثلا) لا يبعثون خارج السينما.

إن جنة الشائر على الأرض، حين تنتصير ثورته بإرادته وقوته، لا بقذائف الألوان.

زوجها فى السفارة كى لا يتسخ السرير بالدم. «الجمهور» فى المحكمة يغنى عند شق مهدي. المحقق والقاضى لا يستغريان اتهام مهدي بتمزيق جاره، لكن يشغلها سر قزيقه إلى ثمانى قطع بدلا من سبع. فأحد أوجه العيب هو الاستغراق فى الشكليات وتقبل مايفترض أن يكون مرفوضا، أى قلب المنطق رأسا على عقب. الساحة مهددة فى حياتنا لتقبل العيب فى الفن، فلم يعد غريبا أن يتحرف عضو فى البرلمان فيسوجه له البرلمان شكرا ولا أن تفعل إسرائيل ما تفعل فتفتى الأمم المتحدة تهمة العنصرية عن الصهيونية ولا أن ترسل الجيوش لتحرير الكويت ولا ترسل لفلسطين والبوسنة.

وبالعيب والفانتازيا، لكن بكل العقل، يستخر الفيلم من تغفل ثقافة أمريكا الاستهلاكية فى مجتمعنا من خلال التلفزيون وإعلاناته. لذلك نرى عيلة كامل والبواب (أحمد عقل) وقد أدمننا الآيس كريم كالمخدرات، ونرى التلفزيون يستضيف نفس الأشخاص ليقولوا إن «الأمريكان مايكذبوش أبدا». ومادام قالوا إنهم خرموا الأوزون وبعدين سدوه، يبقى ده اللى حصل.

لذلك تتحول النافذة لتلفزيون يدخل منه غريم مهدي حاملا حلوى ومبتسما وتتحول الشلاجة لتلفزيون يوقد فيه أصدقاؤه مهدي كقطع اللحم تحولت الحياة لتلفزيون وتحول البشر لمجره لحم.

استخدم سعيد حامد لقطات كليشهيه شهيرة فى السينما الأمريكية ووظفها بكاء ليسخر من أمريكا. فنجد الضيف التلفزيونى «المستمر» وقد وقف كتمثال الحرية، عسكا

وأمرهم شورى بينهم

الإمامة والخلافة دين وعقيدة. فالحكم في مفهومهم ذو طبيعة دينية محضة.. يعتمد على النص والتعيين فقط، دون أي حق للأمة في اختيار الحاكم.. وقالوا إن النبي صلى الله عليه وسلم وآله قد نص على بيعة الإمام علي عند موقع يسمى «غدير خم» عند رجوعه (ص) من حجة الوداع في العام الثاني عشر من الهجرة بقوله «من كنت مولاه. فهذا علي مولاه. اللهم آل من وآله. وعاد من عباده» من كتاب الشيعة والتصحیح ص ١٠٠. موسى الموسوي (٢) ذهبت الخوارج إلى القول بأنه «لا حكم إلا لله» بمعنى جعل العقيدة والنص هما الأساس في الحكم دون اعتبار لشكل الخلافة التي كانت قائمة. لعدم موافقتها لأرائهم واختيارهم.. فهم يرفضون فكرة الالتزام بنظام حكم يعتمد على تفسير الرجال.. وهم بهذا يقفون على الطرف الآخر من أراء الشيعة القائلين بالنص وعصمة الإمام وذهب

يتساءل الكثيرون عن مصدر الأراء والأفكار التي تخطط وتقود جماعات التطرف الديني والعنف السياسي في مصر وغيرها والتي أوصلت بعض فصائلها المشددة إلى الإرهاب، والعنف الدموي الذي راح ضحيته العديد من أبناء الوطن لافرق بين مسلم ومسيحي، ولا بين عسكري ومدني. وطني أو سائح أجنبي.. تحت مسميات غريبة على جوهر الإسلام النقي.. وفكر ورأي علمائه المستنيرين بزعم جاهلية المجتمع وتكفير الحكام والمقصوم السياسيين ورفض نظام المجتمع المدني والمطالبة بالسلطة الدينية وإطلاق شعارات دينية خالية من المضمون الحقيقي للدين.. والواقع أن هذه الأفكار والأراء التي يشها وينشرها دعاة الجماعات السياسية الدينية الراغبة في السلطة لها أساس قديم في فكر وأراء الفرق والمذاهب الدينية منذ عصر الخلافة..

(١) فقد ذهبت «الشيعة» إلى القول بأن

الصحيحة يشير من قريب أو بعيد إلى من يخلفه أو حتى يشير إلى الكيفية التي يسلكونها في اختيار الإنسان الذي يصلح لهذه المهمة الخطيرة سوى مبدأ الشورى..

وهذا يؤكد على بشرية الحكم ومدنيته في الإسلام.. بمعنى أن يكون للأمرء والعلماء والمفكرين دور كبير وأساسى في إدارة وسياسة شئون الأمة سواء بالتطبيق للنصوص الصريحة في القرآن والصحيحة في السنة . أو الفهم والاجتهاد لبعضها الآخر مع الاستفادة من المساحة الكبيرة لدائرة المباح ومالم ينزل بشأنه وص من الله تعالى تحقيقاً لمصالح العباد ودفع الضرر عنهم.. فالدين في مجمله تدور أحكامه حول قواعد عامة منها الثابت وفيها المتغير ومن الأخيرة، العرف، المصالح المرسله.. والمصلحة تجلب التيسير ولا ضرر ولا ضرار. ورفع الحرج ودفع الضرر.. والضرورات تبيح المحظورات إلى غير ذلك من القواعد والمسائل التي تختلف باختلاف الزمان والمكان.

وهذا لا يتم إعماله وفهم مقتضياته والبحث فيه إلا بإعمال العقل البشرى، واجتهاد العلماء وفهم الإنسان للواقع وعلاقات القوى والإنتاج وتقديم الأولويات بحسب الإمكانيات..

ومن هنا كان رفض الإمام «على» لشعار الخوارج القائل: «بالحاكمية لله» بقوله «كلمة حق يراد بها باطل نعم: إنه لا حكم إلا لله : ولكن هؤلاء يقولون : لا إمرة إلا لله.. وأنه لا بد للناس من أمير . ير أو قاجر. يعمل في إمرته المؤمن. ويستمتع بها الكافر. ويجمع الفئ. ويتقاتل به العدو. وتؤمن به السبل. ويؤخذ به للضعف من القوى. حتى يستريح بر.

أهل السنة والجماعة والمعتزلة والمرجئة إلى أن الخلافة والإمامة ليست نصاً أو عقيدة إنما هي رئاسة للمسلمين باعتبارهم جماعات حرة متساوية في الحقوق والواجبات تقوم على الاختيار والانتخاب من مجموع الأمة وليس لهذه الخلافة أى نوع من القداسة الدينية، فليس لها حق التحريم أو التشريع في الدين. وإنما تقوم بحراسة الدين وسياسة الدنيا.. دون أن يكون للإمام عصمة تحول دون محاسبته.. فأبو بكر يقرر بأنه واحد من الأمة يخطئ ويصيب والأمة مسئولة عن تقويمه ومحاسبته في حدود طاعة الله ورعاية حقوق ومصالح الأمة.. ومادامت مهمة الخلافة منحصرة في حراسة الملة وسياسة الأمة على حد تعبير الماوردى ومنع النظم والتقاتل كما يقول المعتزلة:

فليكن شكل الحكم ونظامه شأنًا خاصًا من شؤون الأمة وأمرًا متروكا لها تختاره بالطريقة التي تناسب ظروفها ومعطياتها بحسب الزمان والمكان- سواء كانت خلافة على رأسها أمير أو رئاسة يحكمها ملك أو رئيس جمهورية أو كانت نظام حكم يقوم على فكرة المؤسسات المدنية الحديثة بشرط أن يكون هذا النظام قائما ومؤسسا على قاعدتي:

(أ) الشورى: نزلوا على قوله تعالى «وأمرهم شورى بينهم» الشورى ٣٨

(ب) والعدل التزاما بقوله سبحانه «وإذا حكمت بين الناس أن تحكموا بالعدل» النساء ٥٨

هذا وقد انتقل رسول الله (ص) إلى الرفيق الأعلى ولم يستخلف أحدا من بعده لمهمة الحكم كما لم يترك نصا من القرآن أو من سنته

ويستراح من فاجر نهج البلاغة ٣٠٧/٢
«والكامل للمبرد ٢٠٦/٣»

وهكذا فالإمام على يقرر حاكمية
البشر والحكام فى أمور الدنيا
وسياسة الحكم فى مواجهة مقولة
الحاكمية لله.. وهذا أنسب لطبيعة
الحكم فى الإسلام فهو نظام مدنى
دينوى يعمل فى ظله المسلم والكافر
دون تفرقة..

ومنذ مقتل الخليفة «عثمان بن عفان» رضى
الله عنه والجدال والصراع يدور على أشده بين
الأطراف المختلفة بفرض تجميع الأنصار
والمؤيدين لوضع هذه الآراء والأفكار فى محل
التطبيق العلمى بمحاولة الوصول إلى الحكم فى
مواجهة الأطراف الأخرى حتى قامت بين
المسلمين حروب دامية ذهب ضحيتها مئات
الألوف من الصحابة والتابعين وغيرهم كما هو
معلوم.

ودائما كان أول من يتأثر بهذا الجو
الإثارى الخلاقى هم الشباب بحكم
تكوينهم وحساسهم وحدافة خبرتهم فى الحياة
وبخاصة هؤلاء الذين يعانون فى حياتهم
من البطالة ويعيشون تحت خط الفقر
والقهر الاجتماعى والمعجز السياسى
مع رؤيتهم لبعض ظواهر الفساد فى
حياتهم اليومية وإنعدام القدوة الطيبة
فى صيادين شتى الأمر الذى يسهل مهمة
زعاة الفتنة والتطرف وطالبي السلطة والثروة
من استغلال هؤلاء الشباب فيوحون إليهم وإلى
غيرهم بأن ظواهر الفساد هذه سببها المباشر هو
طبيعة الحكم السياسى المدنى الموجود فى أغلب
البلاد الإسلامية، ومن هنا تأتى دعوة منظرى
الحركات الدينية السياسية بضرورة مناهضة

هذه الإنظمة المنقولة عن الغرب وتغييرها ولو
بالقوة أو الاغتيال..

وإحلال - بدلا عنها - نظاما دينية بمفهوم
معين يرفض دور العقل والاستفادة من خبرات
وتقدم العالم شرقا وغربا الأمر الذى يضر
بالمجتمع والناس فى النهاية والغريب أن هذه
الآراء والأفكار.. ماهى الأحصاء لأفكار وآراء
بعضها قديم وبعضها حديث متباينة فيما
بينها أصلا.. جمع بينها الرغبة فى
السيطرة والاستيلاء على الثروة والسلطة..
مع وضع المجتمع الإسلامى فى حالة تناقض
حاد مع قيمه السمحة.. وقدرته على تحديث
قواه والتغلب على نواقصه، وسلبات حكمه.
وأرى أن الأمر محتاج إلى التصدى بوعى
إلى المناخ والفكر الذان يفسران
ظاهرى الإرهاب والتطرف أمنيا وفكريا
وذلك بفرض منابع هذا الفكر القديم منه
والحديث وبينان عيوبه ومصادره. وتقديم
الضرورة الصحيحة لما قدمه وأجمع عليه العلماء
من فهم صحيح لصحيح الدين. وبخاصة فى
مجال الحكم والشورى والديمقراطية وعلاقة
الحاكم بالأمة فهى التى توليه وتحاسبه وتعزله
إن أخطأ عن طريق المؤسسات الديمقراطية
المنتخبة من الشعب...

إنتخابا حرا وصحيحا...



شعاع شئون في صباح ملوث بالدم

للأفلام نفسها.. وإنما الجمهور المحب فإن مدينة نانت تحقق-إلى حد كبير- هذه الشروط ربما أكثر مما يحققه مدن أوروبية كثيرة أخرى تقام فيها مهرجانات سينمائية.. فدار العرض الرسمية للمهرجان -التي تضم قاعتين كبيرتين- شبه كاملة العدد صباحا، والمشكلة تبدأ من حفلات الثالثة وتزداد أيام السبت والأحد حيث تلتوى الطوابير وتتقاطع لتوائم المنتظرين، والزحام نفسه على كل دور العرض الأخرى للمهرجان الذي بدأ عام ١٩٧٩ على استحياء، وأصبح مظاهرة ثقافية للعالم الثالث في أوروبا من خلال ١٤ دولة متصلة.

وبرغم أن دول القارات الثلاث، تضم بالضرورة بعضا من يقفون خارج العالم الثالث مثل اليابان التي فاق معدل تقدمها الاقتصادي أعتى الدول الرأسمالية إلا أن اليابان تعد، داخل إطار العقل الأوربي العام، ضمن دول (العالم) المختلف الذي يضع المشاهد

عن سينما غير أوروبية.. وغير أمريكية، يقام مهرجان سينمائي سنوي لدول قارات أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية بعنوان (مهرجان نانت لدول القارات الثلاث)، في فرنسا.. ولأنهم يدركون أهمية توزيع الأحداث والوقائع الثقافية في مجتمع تنمو أطرافه كما ينمو القلب.. فإن المهرجان يقام في عاصمة إقليم اللوار ومقاطعة بريتانى على ساحل الأطلسنطى شمالا، حيث يعطى باهتمام واسع، ودعم كبير من الأجهزة المحلية والجمهور المخب للمسينما، حتى شركات السلع التي بدأت تهور هناك مثل السجائر، وجدت لنفسها طريقا للقباء مع الشباب من خلال السينما، فقامت (فيليب موريس) بإنشاء نادى سينما، باشتراك بسيط، يقدم للمشتركين فيه دعما كبيرا لمشاهدة كل عروض المهرجان السينمائي.. ويختار الشباب في النهاية أفضل فيلم تقدم له جائزة بأسمه- أى باسم شباب نانت أعضاء نادى فيليب موريس!.. ولأن السينما ليست دور العرض فقط بالإضافة

حتى هذا المجتمع الذى لا يسمح بأى عاطفة أو إعجاب... وتصبح تلك القصة كلها، وكأنها قصة إنسان يخطو إلى قدره المحتوم أمام الجميع الذين يعلمون حدسا أو تخمينيا بما قد يحدث له... وكأننا فى عملية تتبع لرواد حياته من خلال هذا المجتمع، الذى يدينه الفيلم بالطبع ضمن إدانتته لتلك العزلة المفروضة عليه... وفرص التتميم القليلة، إنه فيلم

عن (صين) أخرى غير التى نسمع عنها فى الصور والبرامج السياحية، ومعارض (التحف الصينية) المحموة الآن.. فيلم لا يخرج إلا فنان حساس مهموم بقضايا وطنه كلها.. خاصة تلك الزوايا المخفية عن كثيرين.. مثل تلك المخرجة النشابة لى شاهونج (٣٧ سنة) التى تنتمى للجيل الخامس من المخرجين، للسينما الصينية منذ بدأت، والتى درست وتعلمت الإخراج فى معهد السينما بمقاطعة بعيدة عن العاصمة، وخرجت موهبتها الكبيرة فى أول أفلامها الروائية الطويلة هذا.. وهو ما اعترف به الجمهور الفرنسى الذى أعجب بالفيلم بشدة، وإن كانت فكرة أن ما حدث أو يحدث فى مكان ما من العالم بخصوص علاقة بين فتى وفتاة قد أثارته.. فهى من الأشياء المقرضة عنده حيث تصبح الحياة الشخصية، والعلاقة بين الحبيبين من الأمور التى تدخل فيها طرف ثالث...

*** ورؤية «عالم مختلف» ظاهرة إيجابية** أحسستها فى تلك المدينة، وبين ذلك الجمهور فى وقت تحتاج فيه العنصرية دول أوربية عديدة، حتى فرنسا نفسها، لكنهم لا يصمتون أمامها، وينشط مثقفوهم فى تنشيط التعاون مع الثقافات الأخرى- من خلال إقامة المزيد من الضلات تقوم بها هيئات عمامة وخاصة وجماعات محبة للثقافة والخروج من

الفرنسى «علامة توقف» أمامه وهو يتابع عروض المهرجان.. حتى أن مخرجة الفيلم الصينى (صباح ملوث بالدم) الذى حصل على ذهبية المهرجان هذا العام.. قابلت سؤالا ملحا غطى على غيره من الأسئلة- ضمن المؤتمر الصحفى الذى أعقب عرض الفيلم.

كان السؤال هو: هل صحيح أنه مازال هناك بشر يقتلون لأجل علاقة مع فتاة؟.. وكان المعنى يتعبد أكثر يدور حول القصة الأساسية للفيلم التى نسجت المخرجة حولها ذلك النسيج الفنى الجميل، فهى قصة عن مدرس شاب فى قرية معزولة بين الجبل، أنهم بالاعتداء على فتاة من القرية أثر علاقة معها، وتداولت الإشاعات القصة، فثار أخاؤها منه وقتلاه ليردا شرف أخنهما.. وقد استوحيت المخرجة رواية الكاتب الكبير ماركيز جارسيا (وقائع موت ملعن) فى فيلمها الذى سمته (صباح ملوث بالدم)، لكنها التزمت بشكل دقيق، فى بناء الفيلم، بعنوان الرواية، والفيلم هو رصد لوقائع الحياة فى ذلك المجتمع الفقير والمتفلق على ذاته والمنكب على إبراز أى تفاصيل بداخله حتى لتصبح خصوصية الحياة سرايا.. ومن هنا فإن أى تصرف أو سلوك يصبح معروفا للكافة.. بل ويزداد حجمه بفعل الإضافة والتحويل وانتقاله من فم لآخر.. تماما كما يذور فى المجتمعات شديدة المحافظة والقبلية هنا وهناك.. وبالتالي يصبح مصير هذا المدرس، المرح والمخلص لعمله، والذى حظى بإعجاب فتيات القرية، يكاد يكون محتوما

عبر من الداء الداء

جمهوريات آسيا السوفيتية سابقا، والمستقلة حاليا أوزبكستان، وكازاخستان وتاجيكستان وتركستان، والتي تشكلت في بعضها الآن حركات سينمائية جديدة، تجسد ملامح التغيير الكبير وسقوط حلم الدولة الاشتراكية العظمى، وهو ما جسده فيلمان من أهم أفلام المنافسة من جمهورية كازاخستان، هما (كايرات) الذي يقدم أنشودة عن بطل مهزوم هو الشاب كايرات، وهو الاسم الحقيقي للممثل بطل الفيلم (كايرات محمديف) الذي يتغير العالم من حوله، وأوله مشاعر حبيته أنديرا ففتكره لشاب آخر، يجيد فهم ألعاب المرحلة الجديدة، أما الفيلم الثاني فهو (كامي) - أيضا على اسم بطلته، ولكن داخل الفيلم وليس خارجه - وهي فتاة جميلة جادة مرتبطة بخطيب ويخططان للزواج، لكن أحوالها تتقلب كلها منذ صاحبت فتاة شعونة تحلم بالهجرة لأمريكا والثراء، ومستعدة لعمل أي شيء - مجنون خارج الحياة التي عاشتها، ومن هنا تورط صاحبنا - كامي - في سهرة، تكشف لها عن «المجتمع الجديد» الذي لم تكن تدري بوجوده... يذخ ومجون وتطرف في الإعلان عن الثروات الجديدة لدرجة

أفاق الواقع، ومن هنا فإن اختيارات برامج المهرجان تقدم مؤشرا على محاولة التقارب مع هذا العالم الآخر.. فبالإضافة لبرنامج المسابقة التي تضمن ١١ فيلما بينها ٩ أفلام أمريكية وفيلما عن أفريقيا وآخر من أمريكا الجنوبية - الأرجنتين - كان هناك برنامج خاص عن السينما الفيتنامية على مدى ثلاثين عاما من ١٩٦٢ إلى ١٩٩٢، وقد تطلب الأمر اختيارا صعبا بين أكثر من أربعين فيلم للتعبير عن أهم ملامح تلك السينما من خلال ١٢ فيلما منها فقط، تمثل وقفات سريعة هي في حقيقتها نوع من التعرف المبدئي على سينما مجهولة إلى حد كبير لمشاهد السينما في العالم الأوربي، وأيضا في العالم النامي، فعلى حد علمي لم تقدم هنا في مصر أفلاما فيتنامية أو كمبودية أو نخصص لها برامج كاملة..

قصة كايرات.. وكامي

من ناحية أخرى، فقد سارع مديرا مهرجان نانت الأخوان فيليب والآن جلاو بالبحث عن «السينما الأخرى» ضمن إطار منظومة الاتحاد السوفيتي التي تفككت، فأصبح بعض منها يدخل في نطاق (القارات الثلاث)، أي

بعثرتها من أحدهم - كما يفعل أثرياء العرب - في ذلك الكهاريه الذي يروع الفتاة ، فلا تعدى نفسها بعد تلك السهرة ، وحتى عندما تقرر الاندماج مع « الشلة » التى وضعوها ضمنها لاستطيع ، ويصبح خطيبها عبثا نفسها أيضا على مشاعرها المجروحة فتتركه بقسوة ، وفى حالة الضياع تحضر أمها المسافرة فتحاول تزويجها ، معتقدة أنها تنقذها .. لكن « كامى » تفضل الانتحارا .. وبجانب هذين الفيلمين الأسيريين الآن - السوفيتين سابقا ، فقد عرضت خمسة أفلام أخرى ضمن برنامج خاص عن السينما فى جمهوريات الكومنولث الأسيوية ، حظى بإقبال شديد بدافع من فضول سياسى وثقافى معا ...

سينماتا لاس لامبراس

ضمن البرامج ، كانت هناك تحية للعبة « پوزيتيف » Positif السينمائية بمناسبة مرور أربعين عاما على صدورها ، والتحية عبارة عن عرض لأربعة أفلام لأربعة من كبار المخرجين فى دول « العالم المختلف » ، البرازيلى جيبيرا ، واليابانى إيامورا ، والمالى سليمان سيس ، والهندي ريتويك جاتاك ، الذي تولت مؤسسة ألمانية ترميم تراثه السينمائى بعد وفاته (١٩٦٢) ولولاها لكان قد أندثر .

وأخيرا .. برنامج عن أمريكا الجنوبية عن السينما المكسيكية فى مرحلة من عمرها استمرت عشرين عاما ، ويطلقون عليها أسم (لاس

رمبراس) من الثلاثينات حتى الخمسينات ، وملاح هذه السينما قريبة الشبه بأفلام هوليود الاستعراضية فى هذا الوقت ، وهى على ما يبدو أثرت فى عدد كبير من السينمات المحلية لأنها تقترب أيضا من عدد كبير من أفلام السينما المصرية فى هذا الوقت ، حيث تدور الأحداث بشكل ميلودرامى حول دواما الفتاة الفقيرة أو بنت الأصول - سيان - التى تدفعها الظروف إلى البحث عن عمل أو الإلتحاف ، وعادة ماقتنهن الغناء والرقص وتقع تحت سيطرة متعهد أو قواد .. وتفرغ ما بصدرها عن طريق إسعاد الناس بينما تحتفظ بهومها لنفسها .. أو تضعها فى « الكأس » وقد عرض هذا البرنامج ٢٦ فيلما أنتجت بين ١٩٣٣ - ١٩٥٣ - وحضر معها وفد سينمائى كبير ضم أشهر مخرجى هذه المرحلة جيليرتى مارتينيز سولاريس (٨٧ عاما) وأشهر نجماتنا روزا كارمينا التى ظهرت على المسرح فى ثوب ومواصفات النجومية الهوليودية القديمة .. فكانت قطا مختلفا .. مشيرا .. حتى لو قدم - الماضى .. لكنه آثار خيال الحاضر .. فدفع بالجمهور إلى مشاهدة تلك السينما .. بعين المقدر لوضعها ضمن سياق التطور السينمائى العام .. وبعين الرغبة فى استعادة الماضى .. حتى لو لم يخصه شخصا .. وهذا هو جمال السينما ، بشرط أن تراها ونحن فى كامل وعينا ..

التعامد على النوبة

الرائعة (المعبدین) وقام الغربیون، باعجاز آخر، هو انتقاءهما من الفرق، فی نهاية الستينات. وأثناء الاحتفال بتعامد الشمس على وجه الملك يوم ٢٢ أكتوبر الماضي، ترجم لنا أحد الأصدقاء عبارة نادت عن جنرال المانی عجوز، إذ قال: لقد شعرت اننی قزم هنا! فراحت الشفاة المصرية، تقول، على غیر اتفاق، وهی تربت على الجنرال: مستقولش كده یا راجل.. انتو ناس كبار برضه!

وينهى الماء الأخضر لبحيرة السد، كما تنهى الصخور الراكعة للماء وللإنسان، إن قطباً هائلاً يمكن أن يتشكل فى الجنوب، «ليطبيب» كفة الصعيد، التى خفت لصالح الشمال، ربما منذ هروب آخر كهنة آمون الى السودان، أثر سيادة المسيحية، وتحول مصر عن عقيدة الشمس والصخور، إلى عقيدة الظل والزخارف. هل يمكن أن تكون قريتا قسطل وأندنان، اللتان أعيد انشاؤهما حديثاً، نواة تشد النوبيين السارجين فى العالم، تيهي أهل ينتهى عصر الحنين المدمر، والذى بلغ مدى جعل

بالادب والذوق يمكنك أن تضيف للشاعر الذى قال: «ليس أجمل من مسركو إلا السماء» تنمة: وأسوان كذلك! إن اختيار رمسيس الثانى لمدينة أبى سمبل، مستقراً لمعبده، ولمعبد زوجته الأولى، والمفضلة إليه، من بين ٤٤ زوجة، يكشف سره فى كل لحظة، بغاية الغموض والإثارة. وتوالى خبيثة الحياة فى المدينة (أسوان-أبو سمبل) عطاها بلا انقطاع. كما يستنفر عبق المدينة الطاقة الروحية والعاطفية والفسولوجية والبيولوجية للإنسان، الى حد أنك تصاب بالجنون، أو تعبلى جدار معبد، وتؤله نفسك.. باحثاً عن اسطورتك أو حبيبة والأكثر إثارة حقاً أن تكتشف كيف تتعامل هذه المدينة الصغيرة (أبو سمبل هذه المرة) والتى لا يزيد عدد سكانها عن ثلاثة آلاف نسمة، يتربعون على ٥٠ هـم مربع. مع الآخر الغربى، بلا دونية ولا انكسار. وتكاد تكون قاعدة التعامل: «منكم نبى ومنا نبى. حيث شيد المصريون من الحجارة القاسية تحففتهم الهندسية



بعضها ليس الأشياء

معدل الجريمة صفرا منذ سنوات هنا ختخور اله
الحب والموسيقى والجمال. وأيضا العاديون الذين
اهدوا المثل العبقري «شيع وطبع» درسا لكل
النظم هنا تستطيع الجماعة الوطنية، أن تجدد
أشواقها بالعدل.. والقوة.. والعمار ويستطيع
من يشاء أن يقول معنى: أسوان
إيكادولى (أهلك بالنوبة).

• هامش للدكتور فرينيا استاذ الاجتماع
الامريكي كتاب باسم النوبين المخلصون والفه برعاية
مصرية بعد التهجير عام ١٩٦٥.

السلطات الرسمية تصادر إحدى أغانيه، لأنها
تجاوزت حدود الوطنية المصرية إلى ١٢
يدور الحديث هنا عن ربح. وأيضا عن ربح
إله الشمس المشرقة تتجدد قدرة الجماعة على
مواجهة الجيولوجيا.. مثلما تجدد في مواجهة
تحديات التنظيم الاجتماعي الاقتصادي، الذي
ينبغي أن يليق بالمصر وبالدن مضي. هنا
يتسعى الزيف مع أول ضربة شمس.. إنك
تقاسى في أن تكون الزوج والصحفى القاهري
. أنت ابن هذا التوتر الولود. لقد اغلقت المدينة
محكمتها منذ شهور لأنها لا تجد عملا. ويبلغ

أخبار الكتب

القطاع الخاص ومسرح الهواة خلال حقبة الثمانينات، كما ضم الكتاب مجموعة من الملاحظات تناولت آراء مجموعة من النقاد والمهتمين بالمسرح نشرت في الجرائد والمجلات عن مسرح الهواة والثقافة الجماهيرية.

درب ابن برقوق

رواية جديدة للكاتب محمد جلال وهي الرواية السادسة عشر في سلسلة أعماله. صدرت عن مكتبة غريب.

الفجر

عن مديرية الثقافة بالإسكندرية صدرت رواية الفجر للكاتب أحمد محمد حميدة. وقد صدرت له من قبل رواية «حراس الليل» ويقول عبد الله هاشم عن رواية الفجر: «عالم غريب وحشى له طقوسه الخاصة ومعاملاته المتفردة، تقتحمه هذه الرواية مقدمة شخوصه في علاقات الوحش والعنف والرغبات المكبوتة».

مقدمة في القصة القصيرة.

في سلسلة المكتبة لثقافية التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب صدر كتاب جديد للنقاد عبد الرحمن أبو عوف بعنوان «مقدمة في القصة المصرية القصيرة» تناول فيه ظلال أزمة يونيو على القصة القصيرة المصرية، ودلالة الرؤية في عالم يوسف إدريس القصصى، كما تناول عالم أبو المعاطير أبو

عن مختارات فصول صدرت مجموعة قصصية جديدة للكاتب النوبى الشاب إبراهيم فهمى وتضم المجموعة خمسة قصص طويلة نسبيا.

إنها أنشودة الوحدة والإغتراب، إنها البلاد البعيدة، بلاد أنياب، بلاد الأب والأم والأهل إنها الذكرى تتوهج في الذاكرة وتحشو القلب بترابها والمدينة لا تعرف العشق، العشق أوله القرى وآخره المدن، العلم أوله القرى، أساور الأم وآخره كتاب، إنه كتاب المدينة، كتاب التيه، العشق أوله أمى أخيره أنت»

في ثنائيات لا تضاد بقدر ما تتكامل، الخبيبة والوطن، مع استخدام للأسطورة ليس خارج النص وإنما مذابة فيه الأسطورة الدينية وتحولاتها الشعبية والتاريخية.

الصفا والمروة تصبح الأزهر والحسين، تصبح مر الكباش ومراكب الشمس، مع تناصات قرآنية وشعبية تجعل اللغة أقرب إلى المحكى، ثمة شعرية تغلف النص، إنها شعرية الداخل في اصطدامه بالخارج، عثمان-أمل-الأب، الآخر هنا ليس «آخر» إنه الأنا الأخرى.

إنه العاشق لا يمكن أن يكون عاشقا إلا بامتزاجه بالعشوق.

المسرح المصرى ٨٩

كتاب جديد للنقاد الكبير فؤاد دواره، وهو الكتاب السنوى الخامس الذى يصدره في محاولته للتأريخ للمسرح المصرى، يتناول فيه نماذج من المسرحيات التى قدمها مسرح الدولة ومسرح

وقد صدر له من قبل مجموعتان قصصيتان:
«الحب والانتظار» ١٩٨٣ «الزيف» ١٩٨٧.

الجلوز الإسلامية للرأسمالية (مصر
١٧٦٠-١٨٤٠) كتاب جديد صدر عن دار فكر
للدراستات والنشر للكتاب المؤرخ الفرنسي
بيترجران، ترجمة محروس سليمان ومراجعة رموف
عباس ومعالج الحركة الفكرية في مصر من
النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل
القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي شهدت
صحوة في مختلف مجالات البحث في المعاهد
الإسلامية وخاصة الأزهر في ميداني العلوم
العقلية والنقلية، على السواء، بتغير المؤلف من
أعمال الشيخ حسن العطار مؤشرات لتلك الصحوة
ولما كانت الصحوة الفكرية انعكاسا لواقع
اجتماعي معين.

بويللو وشرقيات

رواية جديدة للكاتب الكبير/ إدوار الخراط
صدرت حديثا عن دار «شرقيات» وبويللو هو اسم
الموقع الأثري في «الطرانة» قرية جدته في
البحيرة. «شخصيات الرواية تحمل عدة مستويات
منها الواقعي الأرضي- تحت ضوء خاص وجديد-
ومنها الميتافيزيقي الغائبي».

كما صدر- ويصدر- حديثا عن دار شرقيات
مجموعة من الكتب:

- من أوراق الرفض والقبول/ نقد أدبي/
- فاروق عبد القادر
- مسرح الشعب/ نقد مسرحي/ د. علي
- الراعي

النجا وبحيرة المساء لإبراهيم أصلان ولغة الأسطورة
عند يحيى الطاهر عبد الله وبحولات الموضوع
القصصي عند مجيد طويبا وأخيرا المجموعة
القصصية «الشيخوخة» للكاتبة لطيفة الزيات.

كفر الهلالي

الرواية الثانية للكاتب الروائي شحاته عزيز
بعتوان «كفر الهلالي» وهي امتداد لروايته الأولى
«الجبيل الشرقي» التي أحدثت ضجة في الأوساط
الأدبية وأشاد بها الكتاب والنقاد إبراهيم
الورداني- رجاء النقاش- لطيفة الزيات- عبد
الفتاح زق- جمال الفيضاني- علاء الديب
وغيرهم. ويقول محمد جبريل عن «كفر الهلالي»
إنها ستلقى حفاوة لا تقل عما لقيته رواية «الجبيل
الشرقي»، فقد أفاد شحاته عزيز من تجربته
السابقة ومن التطور البيديهي لأدواته الفنية
.. وأيضاً من ملاحظات النقد التي رافقت
إعجابهم بالجبيل الشرقي.

أشياء قديمة

مجموعة قصصية جديدة للروائي شمس الدين
مرسى صدرت عن «الهيئة المصرية العامة
للكتاب».

فما هي تلك الأشياء ؟ عالم متشعب ودنيا
متشابكة تهي الفردوس المفقود الذي يحن إليه
الجميع بعد أن كادت تنوء متلاشية وراء الأحداث
والأيام.

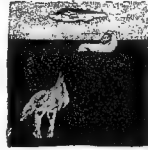
فاروق عبد القادر

من أوراق الرقص والقبول وجنونه وأعمال



رواية

إدوار الخراط



حجارة بوبيلو

كتاب د/ محمود اسماعيل «سوسيولوجيا الفكر الإسلامي». بعنوان «طور الانهيار» ولأن الدكتور محمود اسماعيل يعتبر التاريخ الإسلامي حقبا متعاقبة متصلة من التغيرات والمعاليم والاتعافات والتحويلات نتيجة تغيرات سوسيو- سياسية ترتبت عليها أخرى في البنى الفكرية والتشريعية، لذا يواصل هنا في «طور الانهيار» نشر وعاء الضخم عن سوسيولوجيا العالم الإسلامي.

- بعد أن يبدأ الإضراب/ نقد سياسي/ فريدة
القماش

- السرائر/ قصص/ منتصر القماش
- فقة اللذة/ شعر/ حلمي سالم
- فاصلة إيقاعات النمل/ شعر/ محمد
عفيفي مطر
- لانييل إلا النيل/ شعر/ حسين طلب
- ناجي العلي في القاهرة/ كاريكاتير/ ناجي
العلي

كما صدر كذلك عن نفس الدار (سينا للنشر)
كتاب «التاريخ السري للبنك الدولي للدكتور زكي
العايدي الأستاذ بمعهد العلوم السياسية بباريس.
«وقرأمتنا لهذا الكتاب ستؤكد أن البنك الدولي
أكبر قوة عالمية مؤثرة في عصرنا الراهن. كما
توضح المعلومات الغزيرة التي جمعها وألف بينها
د. زكي العايدي آليات هذه القوة وخسايها
ومركزاتها الفكرية والنظرية.

جديد دار سينا

عن دار سينا للنشر صدر الجزء الثالث من

كلام مثقفين رئيس جمهورية اتحاد الكتاب.

في لقاء الرئيس مبارك بالكتاب والمثقفين، بمناسبة الوبيل الفضي لمعرض الكتاب، فرضت قضية توسيع نطاق الحوار الديمقراطي بين القوى السياسية والتيارات الفكرية والأدبية نفسها على اللقاء، فتسالم يوسف القعيد عن مستقبل المسارح الحكومية والصحف القومية في ظل الاتجاه إلى «المخصصة»، وطالب حسن حنفي بإيقاف المواجهة المسلحة بين الدولة والعناصر المتطرفة، وإتاحة الفرصة للحوار حتى لا تتصاعد دوائر الانتقام. وأشار جمال الغيطاني إلى غياب الأحزاب السياسية جميعاً عن التواجد في مناطق التطرف والعنف، وطالب محمد إسماعيل على بإطلاق حرية الصحف للأفراد. واقترح محمد سيد أحمد البدء في حوار يستكشف مدى الفائدة التي يمكن أن تعود من السماح بتشكيل حزب ديني معتدل، على أساس برنامج سياسي لعل ذلك يسحب الأرض من تحت أقدام المتطرفين وعارسي العنف.

وبصرف النظر عن الاتفاق والاختلاف مع بعض - أو كل - هذه الآراء، فقد كانت تعبيراً عن نوع الجالسين في القاعة، وإشارة إلي دورهم باعتبارهم أدهاء وفنانين وكتاباً ومفكرين، لابد أن شغلهم هو النزوع إلى مزيد من التحرر، مما يدفعهم إلى طرح الأسئلة والاقتراحات التي يمكن أن تزيل من طريق الحرية كل الألقام التي ما تزال في باطن الأرض، وأياً كان المسئول عن زراعتها، فيدون ذلك لا يستطيعون أن يبدعوا، ولا يكونون أدهاء أو فنانين.

وكان الرئيس في رده على هذه الأسئلة منطقياً مع سياسته المعروفة ومع فهمه لمدى مسئوليتته. وقد تحفظ عليها جميعاً، انطلاقاً من تصوره بأن هناك خطرين يجملان زيادة جرعة الحرية القائمة مغامرة غير مأمونة للمراقب، هما: الأزمة الاقتصادية ونوازع التطرف الديني، مؤكداً أن أفكاراً كالتي طرحت يمكن مناقشتها حين يتراجع هذان الخطران، أما الآن فهو لا يستطيع أن يقامر بقبول شيء منها.

وإن كان لا يتكرر على المثقفين حقهم في المطالبة بزيادة الحرية، ولا يجوز لهم أن ينكروا عليه حقه في رفض الطلب باعتباره مسئولاً عن الأمن والاستقرار.

وهكذا مارس كل من الطرفين - القاعة والمنصة - دوره الذي يفرضه عليه موقعه ومسئوليته، فلا الرئيس اقتنع بمنطق المطالبين بزيادة الحرية، ولا المطالبون بذلك اقتنعوا بمنطق الرئيس، فكل شيء في مكانه، الرئيس رئيس والكتاب كاتب.

إلى أن طلب الأستاذ ثروت أباظة الكلمة، ففكر الحاضرون أكفهم سعادة وسروراً، وتصوروا أن رئيس الاتحاد الكتاب سيمارس دوره المتوقع منه والذي ينص عليه قانون الاتحاد الذي انتخب على أساسه، وسيدعم المطلب الذي عبر عن الآخرون مع اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم وأجيالهم، ويحاول إقناع الرئيس أن مخاوفه مبالغ فيها، وأن زيادة جرعة الديمقراطية ستفتح الباب أمام تراجع الإرهاب، وستجعل خطوات الإصلاح الاقتصادي تستقيم، وتخرج الأغلبية الصامتة عن موقفها السلبي، ليتكون رأي عام ناضج، يميز بين الخطأ والصواب وبين السياسة والدين وبين حرية الرأي وحرية القتل. وتحتج الأستاذ أباظة وسلك حنجرته الفكرية وقال:

«حوار إيه، وكلا فارغ إيه، وحرية إصدار صحف إيه، إياك أن تستجيب لشيء من ذلك يا سيادة الرئيس، دول شوية إرهابيين لا يصلح معهم إلا الرصاص، وأذكرك بأن حرية إصدار الصحف هي التي أشعلت الحرب الأهلية في لبنان... إلخ»

ودهش الجميع لأن رئيس الاتحاد الكتاب قد خرج عن النص وقال الكلام الذي قاله رئيس الجمهورية، مع أنه رئيس الاتحاد الكتاب، بل إنه قاله بشكل أقل كياسة ولهاقة وذكاءً عما قاله رئيس الجمهورية، وترجمه إلى لغة مبتذلة. ولكني لم أدهش لهذا الخلط بين الأدوار والمسئوليات، إذ أننى أعلم أن الأستاذ أباظة يتعامل مع نفسه باعتباره رئيس جمهورية اتحاد الكتاب.!!



مصر للطيران

مبنى جديد - خدمة جديدة

مكتب مبيعات مدينة نصر



- أحدث أجهزة الكمبيوتر لحجز واستخراج تذكرة السفر على خطوطنا الداخلية والخارجية.
- إذاعة داخلية لبث الموسيقى الهادئة.
- مكان فسيح لسيارتك أمام المكتب.

المكتب الجديد إضافة لا ينجأ عنها إنشاء العديد من المنافذ البيعية بالقاهرة
وأنحاء الجمهورية .. من أجل راحتكم في كل مكان

أهلاً بك معنا

مصر للطيران

مكتب مدينة نصر: أمام حديقة الدولة - امتداد شارع عباس العقاد
ت: ٦٠٢١٧٣ / ٦٠٦٤٩٩ / ٢٦٢٣٥٩١



Bibliotheca Alexandrina



0532150